FANTAZARIA

con un

dossier

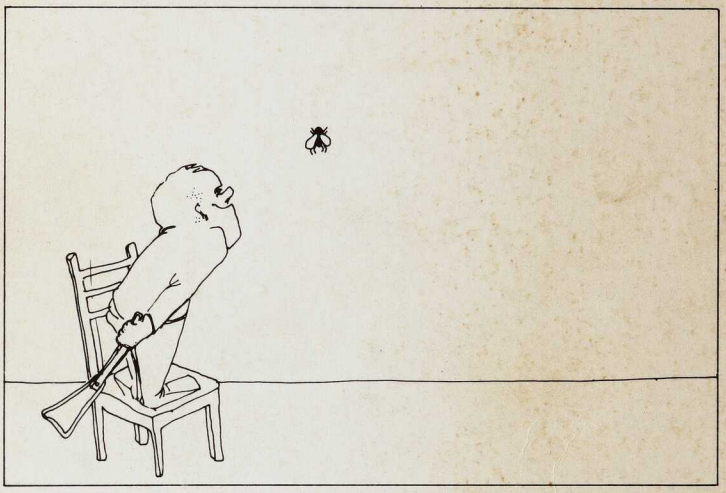
sul

cinema

surrealista

e

sperimentale



3/4

FANTAZARIA

Rivista bimestrale di arte e cultura

diretta da Raimondo Biffi e Alberto Gini

ANNO II
GENNAIO FEBBRAIO 1967
NUMERO 3-4

Direzione, Redazione, Amministrazione:
Via Adda 21, Roma - Tel. 8.449.583

Una copia: lire 1.000. Estero $ 2
Abbonamento annuo: lire 5.000. Estero: $ 10
Conto corrente postale n. 1/29959 intestato a Alberto Gini, via Campi Flegrei 61 - Roma

Direttore responsabile: Antonietta Pellevant.
Stampatore: Studio Tipografico,
piazza del Popolo 3, Roma.
Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 10902 del 31.3.1966. Spedizione in abbonamento postale gruppo IV.
Alberto Gini, proprietario.

Concessionaria esclusiva per la vendita alle edicole in Italia: A.DI.GE. s.r.l.
via Mecenate 20 - Roma

Quarta di copertina:
Caratteri morfologici delle « bestie » di Lorenzo Alessandri

SOMMARIO

	Intervista con Zapponi	6
VIRGINIA MORICONI	Il mondo a rotoli	8
EUGENE WALTER	Ricettario minimo	16
FRANCO LUCCICHENTI	Humour	20
	Renzo Margonari	24
MARIO PERNIOLA	I situazionisti	31
JACQUES CARELMAN	Saroka la géante	37
	Notiziario	94

CINEMA:

TOBY MUSSMAN	Il cinema surrealista	47
PATRIZIA VICINELLI	Cos'è il cinema sperimentale	60
	Alberto Grifi	64
	Mario Masini	68
	Alfredo Leonardi	69
	Giorgio Turi e Roberto Capanna	74
	Nato Frascà	78
	Antonello Branca	82
ANTONELLO BRANCA	What's happening?	83

Vorremmo anzitutto scusarci con gli amici abbonati ed i lettori per il ritardo accumulato da questo numero; ma, come dice giustamente Bernardino Zapponi in altra parte della rivista, la bizzarria in Italia è "distribuita" con eccessiva parsimonia.

Giunti al numero quattro, ci sentiamo in dovere di ringraziare i giornali che hanno voluto spendere qualche riga su di noi e quei lettori che ci hanno scritto.

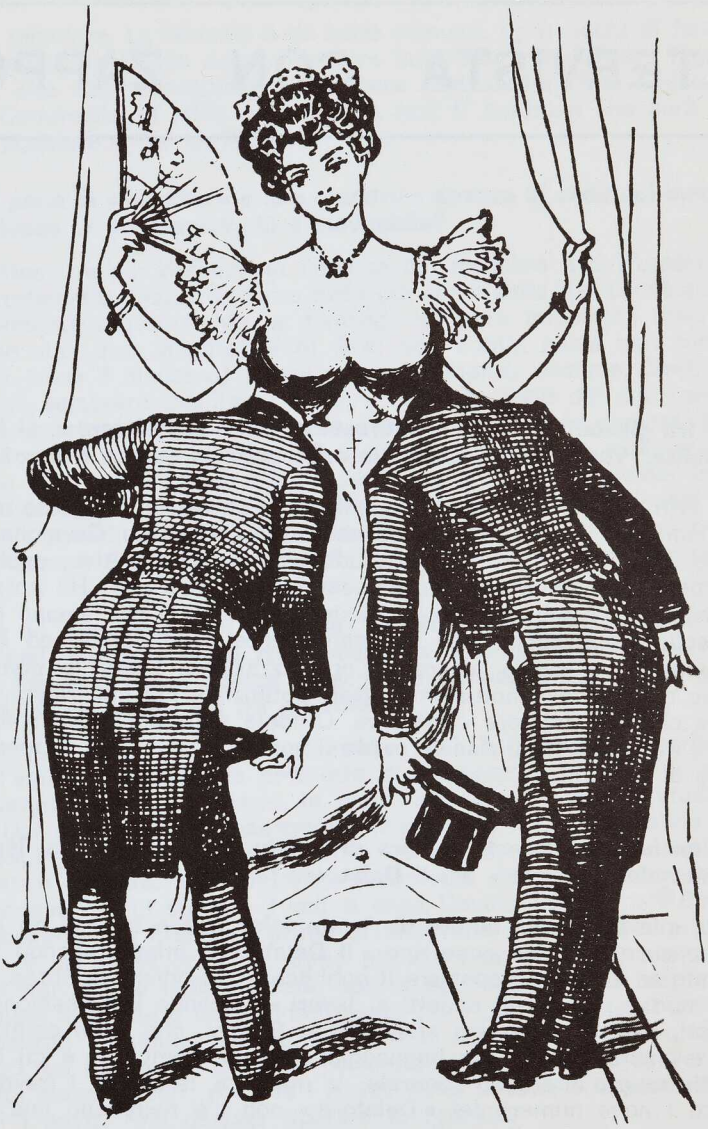
Una particolare attenzione vorremmo dedicarla alla gentile lettera di Ornella Volta, giustamente considerata una delle maggiori esperte del "bizzarro" e, in particolare, di vampiri. Scrive Ornella Volta:

...Vorrei ora fare due osservazioni e me ne giustifico pensando che i dibattiti non sono mai inutili (soprattutto, o almeno, per chi li imposta!). Spero quindi che me ne scuserete. La cosa più difficile quando ci si occupa di "fantastique" e di bizzarria è, credo, il definirne i limiti. Da un certo punto di vista tutto è "bizzarro", a cominciare dal modo come si nasce o come si muore. Da un altro, tutto può essere normale. Mi sembra però fondamentale escludere dall'ottica del bizzarro (la bizzarria essendo specialmente nell'occhio di chi guarda) tutta la produzione artistica consapevole. Bene cioè, ed in, il castello del muratore (ma ancora meglio, più imprevedibile voglio dire, quello del postino), out invece i collages, per quanto stimabilissimi, del poeta Eugene Walter. Altrimenti, su questa strada, si dovrebbe poter mettere tutta l'arte moderna ed anzi direi tutta l'arte. Così per la letteratura.

La vera bizzarria si può trovare soltanto nella manifestazione spontanea, inattesa: quando chi la produce non pensa affatto di produrre un effetto "bizzarro". E qui vengo alla seconda osservazione: che cos'è la bizzarria se non un'altra normalità? Qualcosa cioè che non corrisponde ai consueti canoni, ma ad altri più particolari. Comunque, quando noi ci occupiamo di queste cose, non le troviamo "stravaganti" — come voi le definite nella vostra presentazione (per timidezza o per amicizia col giaguaro?) — dal momento che simpatizziamo. Sto parlando del sesso degli angeli? Può darsi, d'altra parte non sarebbe male conoscerlo.

Accettiamo le obiezioni della signora Volta, che ci appaiono pienamente giustificate. Ma già nel primo numero avevamo affermato il proposito di non integrarci in alcun gruppo o corrente surrealista o parasurrealista che fosse; logico quindi che Fantazaria non si ritenga legata a seguire specifici canoni di ortodossia.

Nostro scopo è presentare testi ed opere, che per vari motivi, difficilmente trovano ospitalità sulle riviste italiane: l'interesse di Fantazaria è quindi rivolto agli outsider.



INTERVISTA CON ZAPPONI

Primo fra gli italiani lei si è interessato, con « Il Delatore », al bizzarro e all'insolito. Vuol parlarci delle sue esperienze in questo campo?

« Primo fra gli italiani » mi sembra troppo onore. Ho avuto molti maestri, ispiratori, precursori: Longanesi, Maccari, Italo Cremona, ecc. In quanto alle mie esperienze, le giudico senz'altro positive, anche se per il momento « Il Delatore » ha sospeso le pubblicazioni. Ho notato infatti che in Italia c'è un pubblico vastissimo di persone che amano il bizzarro e l'insolito; purtroppo sono eccessivamente sparpagliate, ed è difficile raggiungerle: a me è mancata l'organizzazione, ossia la distribuzione. Sapevo che c'erano moltissimi lettori potenziali, ma non riuscivo a fargli sapere che « Il Delatore » esisteva. Crudele situazione, che solo un vero editore avrebbe potuto risolvere. Ma il vero editore non l'ho trovato. Spero ancora di trovarlo.

Lei è anche un fortunato autore di riviste. Vi è forse un legame fra « L'amico del giaguaro » e « Il Delatore »?

La mia attività di autore di riviste televisive e teatrali mi aiuta moltissimo quando faccio cose tipo « Il Delatore ». Infatti facendo riviste ho imparato ad amare e rispettare il pubblico, e ad odiare le élites. « Il Delatore » non era per « gli addetti ai lavori », secondo l'espressione di certi letterati, ma per tutti: era stampato in Bodoni, che è un carattere semplice e chiaro, parlava un linguaggio chiaro e semplice, e gli argomenti trattati erano d'interesse generale: la malavita, la morte, i travestiti, ecc. In tutti i nove numeri del « Delatore » non c'è nemmeno una parola di cui occorra cercare il significato sul vocabolario.

Alla luce delle sue esperienze, lei pensa che il genere fantastico possa mai essere « popolare »?

E' già popolare. La fantasia è un bene comune. I più ricchi di fantasia sono i bambini; le favole sono il genere letterario più diffuso; i grandi capolavori che tutti conoscono sono opere fantastiche: Don Chisciotte, la Divina Commedia, le Mille e una notte, ecc. E' evidente che sarà sempre più « popolare » Poe di Proust.

Quando si parla di « insolito » e di « bizzarro » spesso si cade nel macabro e nel grottesco. A suo parere ciò è inevitabile?

Il grottesco è per definizione l'unione del macabro e dell'umoristico, quindi è certamente bizzarro, come tutto ciò che risulta dall'accostamento di due elementi antitetici. Ma la domanda mi pare impostata male. Anzitutto, che vuol dire insolito? Vuol dire: non solito, ossia non comune. E la morte (cioè il macabro) è una cosa abbastanza comune, direi... Tutt'al più, può sembrare insolito il trattare la morte fuori dal suo contesto triste e funerario, magari scherzandoci sopra, ma anche questa è una operazione solita e antichissima: si è sempre tentato di esorcizzare la morte e le altre cose sgradevoli (la peste, la guerra) voltandole in burla, parodiandole, ecc. Il cosiddetto umorismo nero ha la sua genesi nelle feste popolari: vedi i teschi di zucchero messicani, le « fave dei morti » che si vendono a Roma il due novembre, e cento altre manifestazioni.

In Francia vi sono dei veri e propri studiosi del bizzarro come Jean Boullet, Romi, Laclos e molti altri, sostenuti da importanti editori come Losfeld e Pauvert. Come spiega invece l'assenteismo italiano in questo campo sia fra gli autori, sia fra gli editori?

Gli editori italiani sono generalmente tetri. E fra i nostri scrittori è rara quell'agilità mentale che permette di impegnarsi a fondo in operazioni apparentemente poco serie, in realtà serissime, come lo studio del bizzarro. Del resto, tutto il paesaggio italiano, così rinascimentale o ordinato, respinge lo squilibrio, la follia. I matti da noi sono considerati senza nessun rispetto, macchiette da commedia dell'arte, oppure pericolosi sovversivi su cui sparare (vedi il caso Davide Lazzeretti). Bomarzo è stato scoperto dai Francesi, prima ci andavano solo le pecore. Anche la Francia è un paese ordinato, forse più del nostro, ma vi è una larga zona, nell'individuo e nella società, aperta agli esperimenti mentali, come un ampio laboratorio dove l'intelligenza pura può esercitarsi e tentare le più assurde alchimie. Questo laboratorio della mente è, come tutti i laboratori, un lusso che possono permettersi solo i paesi davvero progrediti. Noi siamo poveri; e come i nostri fisici devono scappare in America, così i nostri folli devono riparare in Francia.

IL MONDO A ROTOLI

di Virginia Chapman Moriconi

Virginia Chapman Moriconi, nata a New York, è di origine yankee e sudista; attualmente vive a Roma. Il suo primo romanzo « The Distant Trojans » venne pubblicato quando era appena ventenne; da allora altri suoi racconti sono stati presentati da « The Transatlantic Review » e « The Best American Short Stories of 1964 » e radiotrasmessi in vari paesi. Ha da poco terminato una commedia e sta correggendo le bozze dei suoi ultimi racconti.

Alarico Cassè, al quale si deve la traduzione del presente racconto, è l'autore de « Il topo Chuchundra » che gli ha valso un Premio Caffè. Nato a Bari, Cassè vive a Roma e ha appena terminato il suo ultimo romanzo.

Davvero non c'era, in tutto il Connecticut, una donna più felice e più impeccabile di Isabella Brinwood. La fortuna le aveva sorriso di un sorriso lungo, lento, significativo: e i suoi doni migliori erano tutti conservati in Isabella, uno accanto all'altro.

L'articolo all'attivo più importante di Isabella era suo marito. Tutto, in Arthur Brinwood, era divenuto più apprezzato con gli anni; ed egli ora portava in giro con eguale grazia la propria influenza, e il proprio profilo. Fra le signore, Arthur era considerato una sorta di straordinario trofeo, appartenente ad Isabella. Oltre questo, Isabella aveva una bella casa, con un vasto terreno intorno; e quattro figli perfetti, già grandi, due maschi, due femmine. Con queste benedizioni su di lei, come lo splendore di un sole dietro le spalle, Isabella si avvicinava senza paura allo zenit della sua attività di padrona di casa.

Era maturata — e quasi passata — come un frutto magnifico, nel suo scelto ambiente. Di quando in quando qualche conoscenza occasionale lamentava in lei una simmetria di figura, una armonia di carattere, quasi troppo rotonde e regolari per essere ammirate. E, per rendere giustizia ad Isabella, il suo generico compiacimento subiva un calo quando le accadeva di guardarsi allo specchio.

Ogni suo primo sguardo andava ai capelli, che saltavano fuori dalla messa in piega più feroce esattamente come la sua risata scoppiava

fuori dal busto più crudele. Ma se si fermava ad esaminare la propria persona per intero, spesso Isabella non vedeva solamente la propria momentanea se stessa; vedeva stagioni di Isabelle. La Isabella dell'estate, le cui spalline scivolavano, nei vestiti senza maniche, sulla rotondità bianco latte delle spalle, veniva a prendere il posto della Isabella dell'inverno, traboccante in raso azzurro ghiaccio; o della Isabella dell'autunno, sviluppata in tweed. Tutte queste immagini la sgomentavano. La Isabella di tutto l'anno, dai piedi graziosi e dalle mani piene di fossette, rotondetta, paffuta, la Isabella comune, era vergognosamente ben nutrita. Al di là dello specchio, invariabilmente Isabella mandava un sospiro alla propria larga immagine, mormorando: « Ma non mangio niente! ».

Ciò che provocava i suoi critici era la circostanza che sembrava non esserci difetto nella sua elastica natura, nessuna crisi aveva mai scoperto né una rottura nella sua orbita, nè un limite al suo gaio buon senso. Infatti, ad Isabella la vita piaceva così come veniva; e per lei, veniva in modo ordinato e divertente. Senza alcun dubbio sarebbe arrivata senza mai deviare fino alla tomba, se non fosse stato per un maiale chiamato Sebastiano.

Sebastiano era un comune maiale. La sua disgustosa somiglianza con tutti gli altri maiali era evidente, la sua meta non aveva niente di più speciale della tavola della sala da pranzo.

Eppure, questo maiale doveva condurla dentro la valle della pazzia — farla discendere lungo tali ciechi pendii, lungo tali tormentosi sentieri, dentro tali buie profondità, verso una tale radiosità immortale, quali Blake avrebbe invidiato; e quali Isabella stessa, prima di provare queste sofferenze, avrebbe bellamente messo in ridicolo.

Isabella non aveva pazienza per le crisi di nervi negli esseri del suo stesso sesso. Agli uomini era lecito essere pazzi — poeti, patrioti, vagabondi, — gli uomini nascevano per possedere l'intera gamma della vita; ma lo squilibrio in una padrona di casa era, per lei, privo di classe. Una giovane eroina, dando l'addio al suo cavaliere la vigilia di una Crociata, o — inquadrata in una situazione altrettanto difficile, ma più moderna, — o respinta per la parte di Giulietta dopo un'ardua lotta verso Il Teatro, poteva essere scusata, se dava in escandescenze. Simile accumularsi di calamità si dava spesso nelle letture di Isabella.

Ma una donna che avesse la sua età, e godesse di tutte le sue complete soddisfazioni, Isabella l'avrebbe accusata d'essere la visitatrice più sconveniente dei chiusi giardini del delirio. Eppure, fu questa sicura, questa coraggiosa Isabella, che doveva trovare sconvolte le sue legittime occupazioni, e prive di via ai suoi occhi le sue indaffarate attività; che doveva arrivare a trovarsi spaesata in un comune negozio.

Cominciò un sabato, il viaggio di Isabella verso la fine del sogno. Gli ultimi pettirossi emettevano le loro semplici note posati su rami grigi, o volavano diritti sui prati deserti, mentre il giorno spuntava in un cielo senza nuvole. Isabella guardò fuori dalla finestra della sala da pranzo la cassetta bianca della posta sul lato del cancello, le due entrate gemelle alla strada, i due cartelli con sopra scritto « Proprietà privata » e « Figlioli, andate piano », e al di là di tutto questo un sole freddo, che sorgeva sopra campi pallidi. Sbadigliò due volte alla timida mattina di ottobre. Si stava annodando la cintura della vestaglia quando Arthur venne attraverso il tappeto dietro di lei, e le circondò la vita con un braccio.

Arthur non era espansivo prima di colazione; ma in quel momento era in uno stato di contrizione. Vedeva già l'ora, ormai vicina, in cui gli ospiti che aveva fortuitamente invitato sarebbero, secondo l'accordo, arrivati. Che questi ospiti venissero era colpa sua, e lo sapeva: non faceva che distribuire simili inviti dietro ispirazioni momentanee, gli piaceva essere ri-

tenuto ospitale, generoso, un Lucullo impulsivo; era il suo modo di esibirsi. Anche Isabella stava pensando agli ospiti imminenti; e riconobbe l'abbraccio e il motivo. Tuttavia si rese Arthur debitore atteggiando il viso a sorpresa, ed esclamando: « Oh, sei tu, Arthur? M'ero immaginata che fosse un qualche vecchio corteggiatore! ».

Arthur si rese conto all'istante che in pratica aveva solo ottenuto qualcosa come spensieratamene tagliarsi il naso per far dispetto alla faccia. Fra loro due, era lui quello che si sarebbe annoiato di più. Ospiti o non ospiti, Isabella sarebbe rimbalzata senza danno attraverso il week-end. Seccato di questi ingrati pensieri, rispose: « Conta solo l'amore, e il mondo vada a rotoli », nel più negligente dei modi; e si staccò da lei. Si sedette al suo posto e bevve il succo di arancia.

Se qualcuno avesse allora sussurrato ad Isabella che il mondo, il suo mondo, se ne sarebbe davvero di lì a poco andato a rotoli, Isabella avrebbe dato in risposta un soffice gentile gorgoglio di riso — un suono che richiamava alle orecchie di Arthur quell'ultimo, soddisfatto, involontario gargarismo di una canna di scarico. Così come stavano le cose, invece, Isabella, sospirando, piena di sonno, si staccò dalla finestra e sedette alla tavola, accanto al bricco del caffé. Di fuori il sole diventò più caldo, di sopra qualcuno dei ragazzi sbatté la porta del bagno, Arthur piegò il giornale alla pagina degli annunzi mortuari, e Isabella stese la mano verso la marmellata.

« E' morto Ernest Bliss », disse Arthur, con un borbottio attraverso il toast. « Cinquantatré anni. Esattamente la mia età ».

« Forse aveva qualcosa », Isabella disse gentilmente.

Dopo aver messo quattro cucchiai di zucchero nel caffé, Arthur abbassò il giornale. Isabella non poté evitare di notare la nube di malinconia che si era posata sul suo bel viso. « Tutti i miei coetanei vanno giù come birilli », disse Arthur.

Ma Isabella era troppo sensata per guardare Arthur quando sapeva che si era disposta sulla faccia una espressione patetica. « Tu no », disse spazzando via la mortalità di Arthur con una risatina da contralto.

Dopo colazione Arthur era di nuovo di malumore per via degli ospiti. Gettò un'occhiata torva ad Isabella. « Tu sta' a vedere », disse, come se fosse colpa di Isabella se doveva privarsi di tutte le sue semplici gioie per recitare la parte del padrone di casa. « La gente che per professione si fa invitare per il fine settimana comincia sempre con l'essere troppo entusiasta del cane ».

« Be', — se amano gli animali, è un punto a favore », disse Isabella.

« Non ho detto che amano i cani », disse Arthur, completamente depresso. « Sono solamente degli esperti, ecco; una coppia assai brillante. Potrebbero sostenere una conversazione in una provetta di laboratorio. Maledetti. » Isabella completò la lista della spesa e andò in cucina. Sapeva ormai tutto da molto tempo su ogni possibile mutazione nel genere ospiti.

Arrivarono prima di pranzo. Arthur aveva ragione: sembrarono del tutto estatici di fronte al cane, che era solo un grosso ispido e vecchio Terranova. Scopersero tavole bellissime e cornicette originali, e parlarono della casa con frasi ricercate. Ogni cosa provocava gli elogi più raffinati. Ma poi, i cocktails in mano, si trasformarono: non più ospiti, ma genii usciti dalla lampada di Aladino: op-là! e Jean Paul Sartre si materializzava, proprio sopra la testa di Isabella, supino, filosofie incrociate sul petto come mani; un gesto, — e sette vini del Reno si aprivano su uno sfondo di damasco; un battito delle mani, — e le città morte degli Incas si levavano e inghiottivano Arthur. Perfino Isabella era un po' senza fiato. Sorrideva, annuiva, esprimeva meraviglia, — e sognava la domenica sera.

Arthur si concesse di rilassarsi quando il pranzo fu finito. Si vantò con voce roboante della casa e del giardino. Isabella, rimettendo a fuoco i propri pensieri, si unì a lui: « Arthur fa davvero il gentiluomo di campagna », disse. « Sta allevando un maiale ».

Tutti e due gli ospiti sorrisero — uno scherzo magnifico, Arthur Brinwood che allevava un maiale. Arthur improvvisamente si infiammò ai loro sorrisi. « Mai visto un maiale? » disse. « Il nostro sta dietro il garage. Venite, non fa freddo. Ve lo faccio vedere ».

E a dispetto della protesta « Oh, Arthur! » di Isabella, gli ospiti si alzarono immediatamente, incantati di andare a far visita al maiale. Mentre camminavano lungo le lastre di pietra del sentiero Arthur recitò la lista degli utili dei maiali; spiegò che sarebbe stato macellato entro una o due settimane, e che avrebbe rifornito la loro tavola per l'intero inverno. « Si chiama Sebastiano », disse. « Isabella, fallo alzare ».

Isabella aprì il cancelletto e avanzò delicatamente verso il maiale, che si tirò sù in piedi e avanzò per fare la conoscenza di Isabella. Isabella, scorgendo una palla di gomma nel recinto, si piegò a raccoglierla. Così fu che la sua ragione fu fatta dipendere da simili inezie, quali ospiti non graditi, il capriccio di un marito, e un giocattolo da bambini. Perché si era chinata a prendere la palla, la collana le si impigliò nel montante del cancello, e il filo si ruppe.

« Oh, no! » Isabella esclamò, imbarazzata. « Guarda un po', ho gettato le mie perle ai porci » — e si abbassò per raccogliere i grani della collana che rotolavano nella fanghiglia. In quel momento si trovò faccia a faccia con il maiale, Sebastiano.

La prima occhiata fu abbagliante. La attraversò come un lungo, sfavillante spillone. Poi, dall'occhio del maiale si riversò una tale cascata di forza e di incanto che i grani della collana caddero dalle mani. Lo sguardo che si scambiarono fu fuori del tempo. Nello scorrere di quello sguardo Isabella fu rivendicata come proprietà del maiale. Come se il mondo fosse cominciato e fosse finito in quel punto, in un solo battito, Isabella credette di leggere le ultime voci del tempo e dell'oblio, del riconoscersi e dell'amore, delle promesse e della storia, sigillate e prive di suono, nelle profondità di quell'occhio. Come una roccia immensa che si girava, il suo spirito uscì fuori di lei. Languidamente Isabella lo sentì aleggiare verso la superficie di quel dilatarsi senza fine che era lo sguardo del maiale. Così, mentre Arthur si innervosiva avanti al cancello, Isabella rimaneva immobile, affondando nel liquido sguardo del maiale.

Per Arthur la situazione era socialmente senza precedenti. Sua moglie era ovviamente ipnotizzata dal suo maiale. Era un momento imbarazzante; e da principio poté soltanto fingere di ignorarlo. Smise completamente di svolgere l'argomento maiali: stese un braccio ad indicare l'orto, e cercò di distrarre l'attenzione degli ospiti offrendo loro sacchi di mele per l'inverno. E ancora Isabella non dava segno di vita. Sembrava essere stata portata via da loro, aveva l'aspetto di una monaca demente.

Torvamente Arthur entrò nel rencinto, gli ospiti dietro di lui. Mentre tutti e tre guardavano in cerca dei grani della collana nella fanghiglia viscida, Isabella rimaneva nella stessa posizione, perdendosi nel lago dello sguardo del maiale. Terminata la ricerca, Arthur dovette sollevarla in piedi, e condurla via. Quella notte dalla sua finestra Isabella guardò la luna salire nel cielo, e per la prima volta in quarantasei anni di vita fu toccata dalla percezione di misteri nella sua luce.

Dopo quel giorno Isabella passò ciecamente attraverso le ore e le occupazioni. Di continuo era attirata al recinto, e tornava ad abbeverare la propria mai sospettata anima alla sorgente magica nell'occhio del maiale. Chiusa con Sebastiano, sguardo contro sguardo, scopriva in se stessa l'esistenza di uno sconosciuto elemento che era attratto dal magnete dello sguardo del

maiale, mentre maree si gonfiavano trascinando fra di loro. Qualche volta Isabella arrivava nervosamente, come una sposa, Un'occhiata era sufficiente per elettrizzare le sue .pulsazioni Qualche volta piangeva, per la dolcezza di trovare che un abbandono così squisito scorreva fra loro. Qualche volta gettava se stessa come un pezzo di carta sul colmo di un'ondata dentro il mare dello sguardo del maiale fisso su di lei.

Ed ecco tutto. In questa rara comunione con il maiale le profondità della sua anima furono alterate. Quando Arthur le parlava, rispondergli era come doversi svegliare. Ciò che prometteva ai ragazzi, lo dimenticava. Arthur era dolorosamente perplesso. Non c'era dubbio che Isabella fosse infatuata di un maiale; eppure il fatto era così inverosimile, che non poteva ammetterlo. Via via che il momento della macellazione si avvicinava, si consolava pensando che come braciola di maiale Sebastiano sarebbe probabilmente stato meno conturbante che come cucciolo da giardino. Nel frattempo non poteva fare a meno di accorgersi che Isabella aveva smesso di riferirsi a Sebastiano come a una ghiottoneria per la loro mensa.

Arrivò infine la vigilia della macellazione. Sebastiano, grosso nel più promettente dei modi, aveva suscitato la calorosa approvazione di Arthur, che poteva a malapena reprimere il proprio entusiasmo al pensiero degli enormi prosciutti e delle distese di lardo che ne sarebbero venuti. Isabella si teneva all'erta e aspettava. Arthur parlò di mandare Sebastiano sulla vicina altura per la cerimonia.

« No », Isabella disse, in modo piatto, definitivo.

« Come no », disse Arthur. « Non essere ridicola. Come puoi fare tante storie per un miserabile maiale »?

« Non ho altro da dire », Isabella disse.

« Ma sei pazza? » disse Arthur. « Non potremmo tenerlo nemmeno volendo. Si prenderebbe una polmonite, nel garage ».

« Lo terrò nella lavanderia », disse Isabella.

« Lo terrai nel frigorifero », disse irritato Arthur. « Quel maiale deve imbandire decentemente la nostra tavola per tutto l'inverno ».

Isabella, saltando in piedi sù dal sofà, brandì uno stiletto orientale a tre lame, che usava come fermacarte. « Se deve morire, voglio morire anche io » gridò; e si diede a colpirsi furiosamente il polso.

Con fredda meraviglia Arthur le tolse di mano il pugnale e portò del cerotto. « Stai proponendo di fare di questo maiale un membro della nostra famiglia, e di tenerlo nella lavanderia? » disse medicandole i graffi.

« Così vorrei », disse Isabella. In quel momento essi si videro riflessi insieme nello specchio, ed ebbero lo stesso pensiero — che era veramente meraviglioso, per qualunque donna in possesso di un marito così sottile ed elegante come Arthur Brinwood, di innamorarsi di un maiale.

« Benissimo, Isabella », disse Arthur, su un tono reso cupo dalla propria stessa generosità. « Ti puoi tenere il tuo maiale ».

« Grazie », disse educatamente Isabella; e, dato che erano entrambi persone cortesi e bene educate, la discussione fu terminata in quel punto. Ma restò una certa freddezza tra loro.

Non molto tempo dopo la verità illuminò Isabella. Camminando per un sentiero invernale seppe, improvvisamente, come se qualcuno gliel'avesse detto, che Sebastiano non era affatto un maiale; ma un uomo, un principe senza macchia, un amante senza pari, orribilmente sfigurato in un corpo di maiale. E capì di essere stata in qualche modo chiamata a disegni che erano al di là della portata di esseri umani, disegni che mai avrebbe potuto scoprire. L'aria fredda che respirò fu come fuoco.

Frattanto le spore della disgregazione si stabilivano in casa, cominciando dal centro e allargandosi verso l'esterno. La lavanderia era adiacente alla cucina; e, dato che Sebastiano si muoveva avanti e indietro come un bambino

senza grazia, le cuoche venivano e bruscamente se ne andavano. D'altra parte, topi ratti e scarafaggi prendevano domicilio permanente dovunque Sebastiano mangiasse.

Isabella stessa, un tempo senza rivali fra le più competenti e più assennate padrone di casa, si stava ora attirando una attenzione assai sfavorevole.

Per strada passava avanti ai vicini senza dir loro una parola, nel mese di dicembre rimproverò al proprietario del mercato delle frutta di non avere melagrane.

In quanto ad Arthur, era un proscritto. Contava che l'ossessione di Isabella si sarebbe consumata da se stessa; era preparato a soffrire in silenzio, e ad aspettare. Nel frattempo, vedeva con dispetto se stesso, il sole, destituito. Un intero nuovo sistema girava intorno al suo adesso solare maiale. I suoi amici facevano un giro più lungo per passare a offrirgli qualcosa da bere. I vicini parlavano di lui come 'Povero Arthur'. In conclusione, stava pubblicamente tramontando. Ma non c'era niente che si potesse fare

Ogni giorno Isabella lavava e strigliava il maiale, le mani che tremavano, lo spirito che tremava, nell'immaginare il corpo superbo del nobile prigioniero nascosto nella massa ripugnante di Sebastiano. Sebastiano, così come era, incuteva reverenza. Il grugno rosa, in riposo era come un qualche tenero e abominevole marchio impresso sulla sua faccia. La pelle era liscia come un pezzo di sapone, le setole rigide; il corpo era mostruoso ,esplosivo, rigonfio di cannoli e di crostini; gli zampetti erano germogli, la coda un molle cavatappi. Tuttavia Isabella non vedeva altro che il suo occhio ultraterreno.

Di tanto in tanto, per non fargli nessuna ingiustizia, Isabella cercava negli occhi di Arthur quel flusso di estasi che prorompeva così sostantemente dagli occhi di Sebastiano: ma non c'era nulla da vedere.

Per di più gli occhi di Arthur mandavano un luccichio acido in questi occasionali incontri con quelli di Isabella. Era prova, Isabella pensava, che Arthur era meschino.

Strane apatie la sopraffacevano. Restava distesa, gli occhi opachi, le mani pesanti, per interi pomeriggi, morbosamente. Strane febbri la riempivano di bollicine. Camminava avanti e indietro per la stanza, velocemente, come se il tappeto le bruciasse i piedi. Ma, tanto nella gioia che nell'afflizione, continuava a tornare al maiale, per fissare nei suoi il suo occhio profondo e antico, per bisbigliargli, dalla pienezza del proprio cuore, la propria confessione.

L'inverno finì. Gli alberi misero le foglie; contro i montanti e le traverse degli steccati i rododendri selvatici ripresero il loro arruffato fiorire. Nella frizzante aria primaverile Isabella si sentì rivivere e rinvigorire. Le venne in mente che doveva compiere qualche rito, qualche operazione magica; che era proprio lei che era stata incaricata di liberare Sebastiano dal suo orrendo camuffamento. Smaniò contro la propria ignoranza; e dapprima poté solo mormorargli di lingue di allodole, rospi neri, radici di mandragora. Sebastiano semplicemente la osservava con uno sguardo di paziente tristezza: non accadeva nessun cambiamento su di lui. Allora Isabella si mise a incidere strani simboli sulle pareti della lavanderia. Ugualmente non accadde nulla. Infine, per tre notti, dopo che tutta la casa si era addormentata, Isabella si recò furtivamente nella cucina e cucinò con le proprie mani per Sebastiano un piccolo dolce sbilenco, con dentro una ciocca dei propri capelli brizzolati. Questi dolci Sebastiano li mangiò; ma rimase altrettanto, o più, maiale che mai.

Venne l'estate, e con l'estate i dubbi. Quando Isabella si lasciava ragionare, vedeva nel modo più chiaro che Sebastiano doveva essere o un maiale, o un uomo. Se era un maiale, lei era pazza. Se era un uomo, lei doveva farlo uscire fuori. In qualunque modo rigirasse dentro di sé la faccenda, era incapace di giungere ad una qualunque sicura con-

clusione. Frattanto le guance le si incavavano, gli occhi le si affondavano bruciando nel viso, dimagriva.

Per l'autunno Arthur era alla fine delle sue risorse. Vedeva sua moglie evaporargli davanti agli occhi. Non faceva nessuna differenza se la blandiva, o se ragionava con lei, o se la rimproverava; Isabella semplicemente lo fissava, ed era sorda. Arthur poteva, naturalmente, chiamare un dottore. Ma c'erano a questo proposito ragioni che facevano da contrappeso. In primo luogo, la cosa lo avrebbe forzato ad ammettere di aver perso l'affetto di sua moglie, affetto che, in cambio, era stato ottenuto da un maiale. In secondo luogo, pensava che avrebbe gettato un riflesso ambiguo sui ragazzi avere una madre certificata simile fenomeno da baraccone. E in terzo luogo amava Isabella, ed era riluttante a perderla in un manicomio. Alla fine mandò a chiamare sua sorella Clara.

Clara e Isabella avevano simpatia l'una per l'altra, ma erano remote l'una dall'altra. Clara correva avanti e indietro dall'Europa, comprava bizzarri libri scritti in francese, e passava attraverso la vita come un ago. Lei e Isabella non si erano mai scambiate confidenze. Ma Clara era intelligente, e spregiudicata. E Isabella, distesa esausta sul suo letto, il peso non detto, indicibile, del suo delirio su di lei, osservò Clara entrare nella stanza come una spada liberatrice. Maiale o uomo — poteva darsi che Clara lo sapesse.

« Che ti succede, Isabella? » Clara disse: e sembrò ad Isabella che la speranza, e forse la salvezza, le fossero offerte, sulle fresche mani di Clara. Ma, rispondendo, scoprì a se stessa una straniera.

« Vorrei », disse, con una voce aspra e penetrante, « che Arthur avesse più del libertino e meno dell'impostore. Non si è mai visto un Don Giovanni simile ad una festa — astuto, conquistatore, ecco cosa sembra, — e sai che non mi è mai stato infedele? Non è insultante? » A questo punto, Isabella si sentì mancare il fiato, e rabbrividì: un tale pensiero non le era mai passato per la mente: non riusciva a credere che le parole fossero state sue.

« Arthur è un vigliacco morale », disse Clara. « Ma è un brav'uomo, non è vero, Isabella? Non ti trascura, vero? ».

« E' molto coscienzioso », disse Isabella, con affettazione; e serrò le labbra.

« Sembra essere preoccupato circa un maiale », disse Clara.

« Non è un maiale, è un uomo! » gridò Isabella, scoppiando in lacrime. « Il mio unico, il mio vero amore. Oh, lasciami stare, lasciami stare! »

Scendendo per le scale, Clara incontrò Arthur. « Non è un maiale », disse. « Ti sei sbagliato. E' un uomo ».

« Mio Dio », disse Arthur. « Devo telefonare al sarto? ».

Di sopra Isabella singhiozzava per Sebastiano. Ma era un maiale, o un uomo?

Da allora in poi Arthur considerò la rovina di Isabella con rispetto. Convinto che avesse completamente perso la ragione, passava ore accanto a lei ad ascoltare con la faccia lunga i suoi rotti balbettii. Clara gli stava vicino, e le foglie caddero, e la pioggia ghiacciò, e tutti e due, Clara ed Arthur, vedevano più e più chiaramente che Isabella era persa. Ma si dava il caso che Isabella non fosse perduta, — fosse ritrovata. La redenzione discese su di lei nella persona della figlia di Clara.

La figlia di Clara arrivò impulsivamente, in cerca di divertimento. Per lungo tempo informe in bocciolo, questa creatura si era aperta in una fioritura perfetta. Quanto fosse bella, fino a qual punto affascinante, avrebbe potuto essere oggetto di discussione di corteggiatori e di esperti. Al di là di ogni dubbio, era più bella di Isabella. Era levigata, piena di grazia, imperiosa; sembrava casta quanto la stella polare.

In un giorno o due fu evidente che Sebastiano era innamorato pazzo. Non dava più una occhiata ad Isabella, né più rispondeva alle sue

suppliche. Sospirava e si struggeva per la più giovane e più pura squisita efflorescenza della ragazza. Ma più le faceva la ruota intorno, più rumorosamente fiutava, più si sforzava di fermare nei suoi occhi gli occhi di questa vergine radiosa, più freddamente lei, piena di repulsione per il suo grossolano corteggiamento, scansava le sue inequivocabili attenzioni. Nel giro di pochi giorni Sebastiano cadde disperatamente ammalato.

Isabella osservava tutto questo. Una bianca febbre di gelosia prese ad ardere cupamente dentro di lei, il cuore le sanguinò. Lo aveva adorato, ed era falso. Tutto era così acutamente come la vita di ogni giorno: la copia sgualcita di mezz'età soppiantata dal libro in bianco della giovinezza; soltanto il personaggio di Sebastiano era nuovo nella scena. Poteva essere un eroe, ma sembrava essere un maiale. Era duro da sopportare.

Lentamente l'orgoglio irrigidì Isabella. Non per nulla era la moglie di Arthur Brinwood e la madre dei suoi figli. Se Sebastiano l'aveva tradita — i suoi pensieri non andavano oltre, ma la sua risoluzione era presa. Riuscì alla fine a costringerlo a guardarla negli occhi: ed era esattamente come temeva, era tradita. Gli occhi di Sebastiano non erano per lei. Gli occhi di Sebastiano erano vuoti, la luce colata via.

Altrettanto subitamente di come era stata invasata, Isabella fu guarita. Sebastiano era soltanto un lupo in una pelle di porco. Fu la fine della storia. Niente altro rimaneva, eccetto che chiudere il conto con il diavolo: imparziale, quasi compiaciuta, Isabella osservò il suo maiale innamorato, e inconscimaente sorrise. Conosceva quel genere.

Così fu Isabella stessa che condusse l'incespicante, languido Sebastiano su per la collina al macello, e Isabella colei che restò a guardare, con un'aria di calma superiorità, mentre veniva appeso per le zampe e gli veniva tagliata la gola. Quando tornò a casa il suo passo era fermo, le sue guance già più rotonde. Arthur era fuori di sé, fra il sollievo e la meraviglia. Sebastiano era scomparso, lo scherzo spaventoso era finito.

Non era del tutto finito. Nel mezzo di quella notte Isabella si svegliò, come a qualcuno che chiamasse. Svegliandosi le sembrò di udire una voce piena di dolore che ripetesse: « Isabella, Isabella, che hai fatto? » Per un po' restò ad ascoltare. Era l'ultimo segno, e il più dolce di tutti, che confermava il suo lungo e atroce congetturare. Non era stata matta. Avrebbe voluto restare distesa a sentire la musica di quelle parole per tutta la notte; ma alla fine rispose, con chiarezza: « Mi hai fatto diventare pazza. Assolutamente pazza. E dopo tutto, non eri altro che un uomo ».

Tanto avrebbe dovuto chiudere l'argomento. Ma a dispetto di questa netta risposta, la voce continuò, finché Isabella, irritata, si tirò a sedere e scrutò oltre il letto di Arthur, nel buio impenetrabile. « Ora stammi a sentire », Isabella disse, completamente seccata. « Molte altre donne avrebbero disposto di te in un modo peggiore. Avrei potuto averti in qualunque maniera avessi scelto — al forno, arrosto, con pane tostato, con uova, caldo, freddo, — saresti stato squisito con pollo. Ma non sono quel tipo di donna ».

Qui, ricordandosi che c'era nella stanza uno strano, non invitato personaggio, Isabella fece una pausa per coprirsi meglio. Poi, dominando perfettamente la situazione, ricominciò a parlare, spaziando le frasi con eleganza, come una maestra di scuola di ballo. « Non mi interessi affatto », disse. « In realtà, infatti, preferiamo il prosciutto danese, quando ne troviamo. Quindi, con il grazioso permesso di Arthur, ho ordinato che tu sia tagliato a pezzi, affumicato, e spedito al completo a certi suoi cugini poveri in Inghilterra ».

Un silenzio di tomba seguì questa semplice dichiarazione; e ben presto Isabella si addormentò nel primo sonno profondo che avesse conosciuto in più di un anno.

RICETTARIO MINIMO

di Eugene Walter

Nota: queste ricette devono essere maneggiate con cura; occorre leggerle attentamente prima di utilizzarle. Perchè una qualsiasi negligenza nelle misure o nella preparazione può risolversi in noiosi temporali o in strane perturbazioni atmosferiche come, per esempio, quelle fredde fosforescenze degli oggetti metallici che turbavano tanto il Dr. Kane e che egli descrisse così bene nelle sue **Esplorazioni Artiche.**

La MAGIA BIANCA è indicatissima per il raggiungimento di fini gradevoli, quali la realizzazione degli intimi desideri delle persone amate, l'allontanamento dei fantasmi maligni, la germinazione dei semi del futuro raccolto, la protezione di tutti e di tutto dalle influenze malefiche e dall'atmosfera incerta e malaticcia che aleggia nelle città moderne.

Non tutti gli spiriti sono sgradevoli o dannosi. Sbarazzarsi dei fantasmi senza conoscerne la razza è terribilmente sciocco; è come ingerire degli antibiotici tuttofare che, assieme ai batteri perniciosi, stroncano quelli buoni. Si può affermare che le scimmie assumono un atteggiamento tollerante nei riguardi di qualsiasi sorta di spiriti, mentre i gatti ne aborriscono nove su dieci. L'aglio è eccellente, se impiegato quale rimedio contro gli spiriti malefici, quelli stessi che nascondono le lettere e costringono gli specchi a dir bugie. Gli spiriti, dal canto loro, detestano il fulmine dalla cui seppur breve luminescenza vengono fotografati. Così, se durante un temporale, dopo esservi completamente svestiti, cominciate a correre per casa stringendo in pugno qualche spicchio d'aglio, siate certi che sarete sbarazzati della presenza di tutti gli spiriti domestici. Ma ricordate che alcune speci di spiriti sono estremamente utili e altamente benefiche. Per accattivarli sarà sufficiente porre nel mezzo di una stanza una grande bacinella colma d'acqua sul fondo della quale vi sarà uno specchio; dopo di che dovrete suonare un qualsiasi strumento, a fiato o a corda. Le variazioni di Corelli su **La Follia** per

flauto (prive, beninteso dell'accompagnamento del pianoforte) sono sempre seguite con estremo interesse dagli spiriti dell'area mediterranea, mentre quelli scandinavi ed americani sono sensibilissimi al fascino de **Le petit berger** di Debussy. Se, notata l'inopportuna presenza di uno spirito malefico in casa, volete liberarvene senza peraltro disturbare i suoi simili avete una sola cosa da fare: suonare il flauto, lasciar cadere sullo specchio della bacinella una goccia di essenza di cedro e nel contempo rincorrere, completamente nudi, ma doviziosamente muniti d'aglio, l'ospite sgradito.

Niente è meglio del basilico per far affluire i denari in casa vostra; ma a quest' incantesimo si deve ricorrere solo in casi drammatici e in ogni modo non più di tre volte nella vita. Prendete tre foglie di basilico e strofinatele sulla soglia della porta, con movimento pendolare da sinistra a destra e ripetete per tre volte: « Soldi, soldi, soldi, entrate in questa casa ».

Quando volete liberarvi definitivamente di un essere umano o di qualsiasi altra bestia ancora più ingombrante senza per questo temere qualche conseguenza dannosa, tracciate col sale un cerchio davanti alla sua porta o il suo cancello. Una volta che è entrato, ponete una scheggia dell'unghia dell'alluce sinistro in mezzo al cerchio ricoprendola poi con una fogliolina aromatica di vostra scelta (consigliati il basilico o la salvia). Dopo la partenza dell'incomodo versate della acqua sul sale sciogliendolo; ma soprattutto non toccate nè la scheggia nè la fogliolina.

I gusci d'uovo hanno un'azione potentissima, soprattutto quando se ne sia ingerito il contenuto. Se qualcuno vi odia, ponete le due metà del guscio di un uovo che avrete precedentemente assorbito, assieme a qualche pelo di gatto o di cane, il più vicino possibile al luogo ove dorme quella persona. E' un rimedio eccellente. (Per la durata dello incantesimo, è consigliabile girare contro il muro tutti i quadri, disegni o fotografie di San Nicola e di Poseidone che avete in casa).

L'acqua fredda certo dissolve le macchie di sangue; ma solo l'elettricità prodotta dal pelo di un gatto quando lo si accarezza riuscirà a dissolvere, e senza tema di aloni, le misteriose onde iodiniche emanate dall'emoglobina. Se radendovi vi tagliate il volto oppure un dito abbiate ben cura di bruciare il vestito o la carta colla quale avete arrestato la emorragia. I gatti predicono, con gran precisione, i terremoti, i temporali, gli esaurimenti nervosi, i conflitti tra gli spiriti e l'azione eccessiva dei termosifoni (fatale per le rilegature del XVIII secolo).

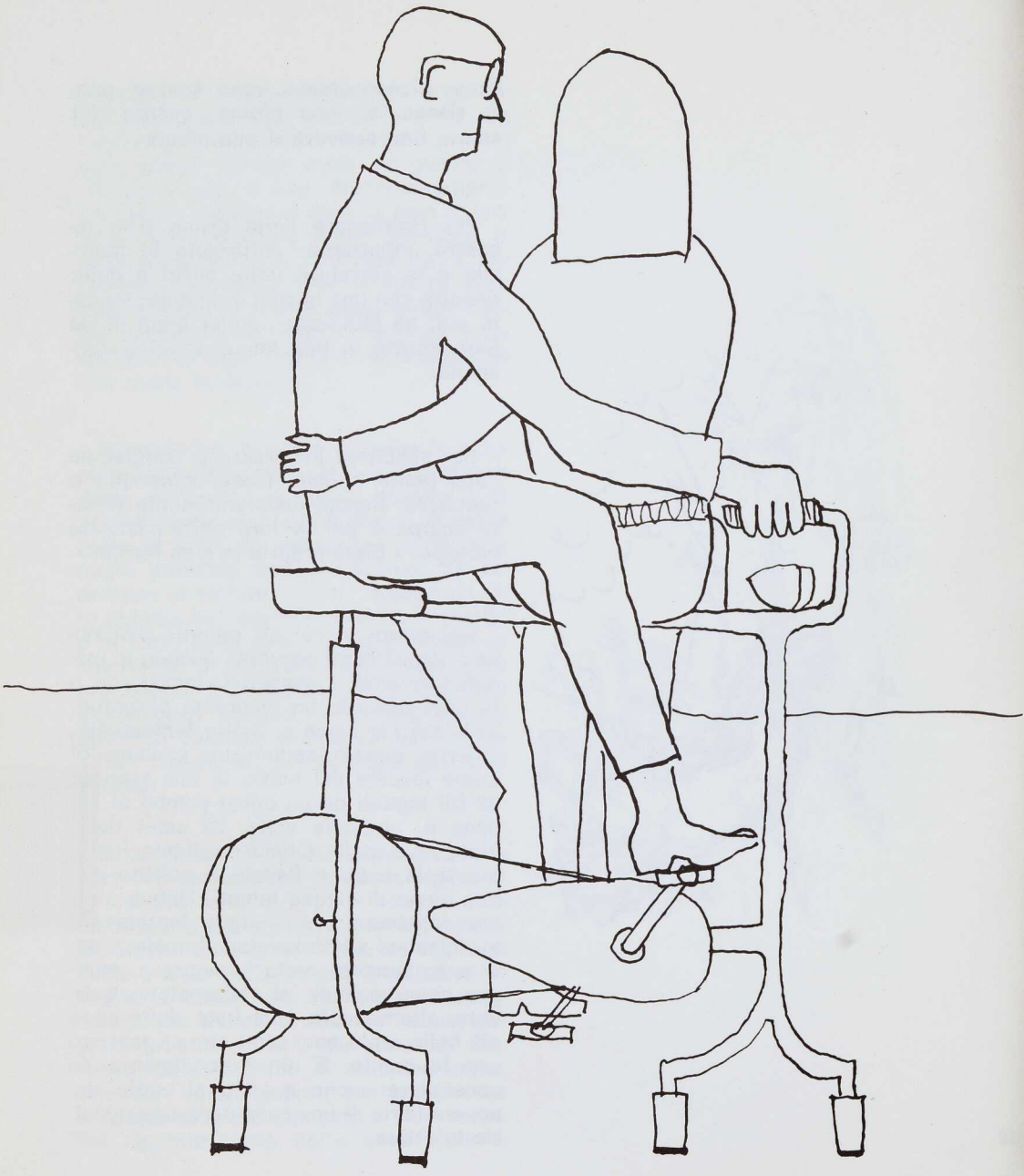
Ecco come invogliare una persona a scrivervi quando morite dalla voglia di avere sue notizie; in una scatola o in un cassetto che chiuderete ermeticamente, riponete: uno specchio, un foglio di carta bianca della stessa grandezza, un foglio di carta nera della stessa grandezza, una penna o una matita, un capello (vostro), due o tre gocce di vino rosso, un pezzettino di stoppino usato, uno dei vostri guanti, preferibilmente il destro se siete mancino e vice versa. Poi ripetete varie volte quest'incante-

simo: **bianco stanco, nero severo, punto riassunto, vino pipino, guanto del cuore, fate scrivere il mio amore.**

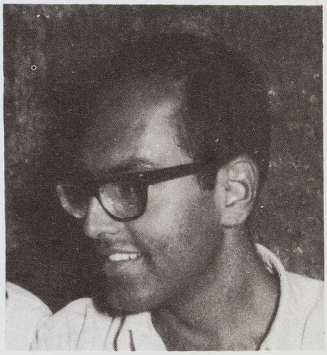
Per rinfrescare l'aria prima d'un incontro importante: soffregate le maniglie e le serrature delle porte e delle finestre con una buccia di limone; leggete poi, ad alta voce, alcuni brani di un libro scritto in una lingua a voi sconosciuta.

Per suscitare imbarazzo e confusione nella gente noiosa, triste, scostante o repulsiva: fissate insistentemente le loro scarpe e poi le loro parti nascoste dicendo: « Siete proprio in gran forma! ».

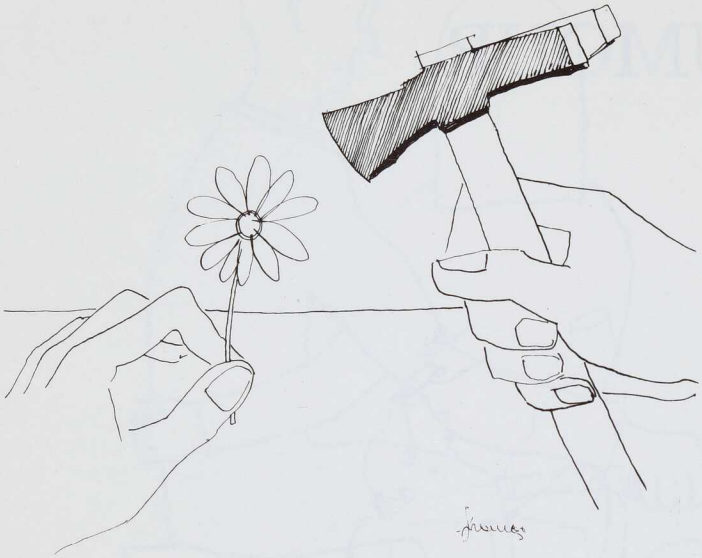
Nei giorni in cui gli oggetti assumono atteggiamenti perversi, quando le maniglie saltano, i cassetti s'incastrano o le cose sono in un disordine perpetuo: sedetevi per terra e, **molto lentamente,** ingerite quanto segue: un pochino di miele leccato dal bordo di una tazzina; 32 fili tagliati da un unico gambo di sedano e, uno alla volta, 23 semi dello stesso vegetale. Quindi reclinate lentamente la testa e fissate il soffitto per non meno di cinque minuti. Quindi alzatevi lentamente e sempre lentamente avvicinatevi ad un tavolo sul quale poserete lentamente carta e penna e, sempre come agendo al rallentatore, scrivete, alternandole, una lista delle cose più belle e più nauseanti che vi passano per la mente. E' un procedimento da consigliare anche quando si vuole rinnovare l'aria di una casa dopo una malattia infettiva.

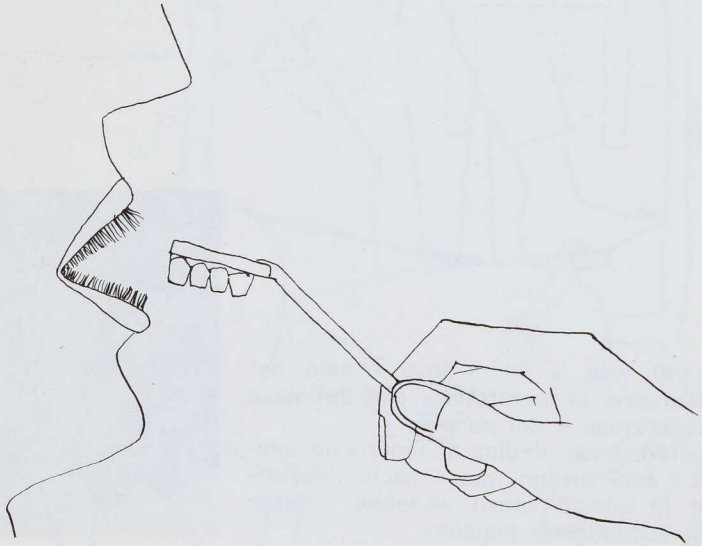


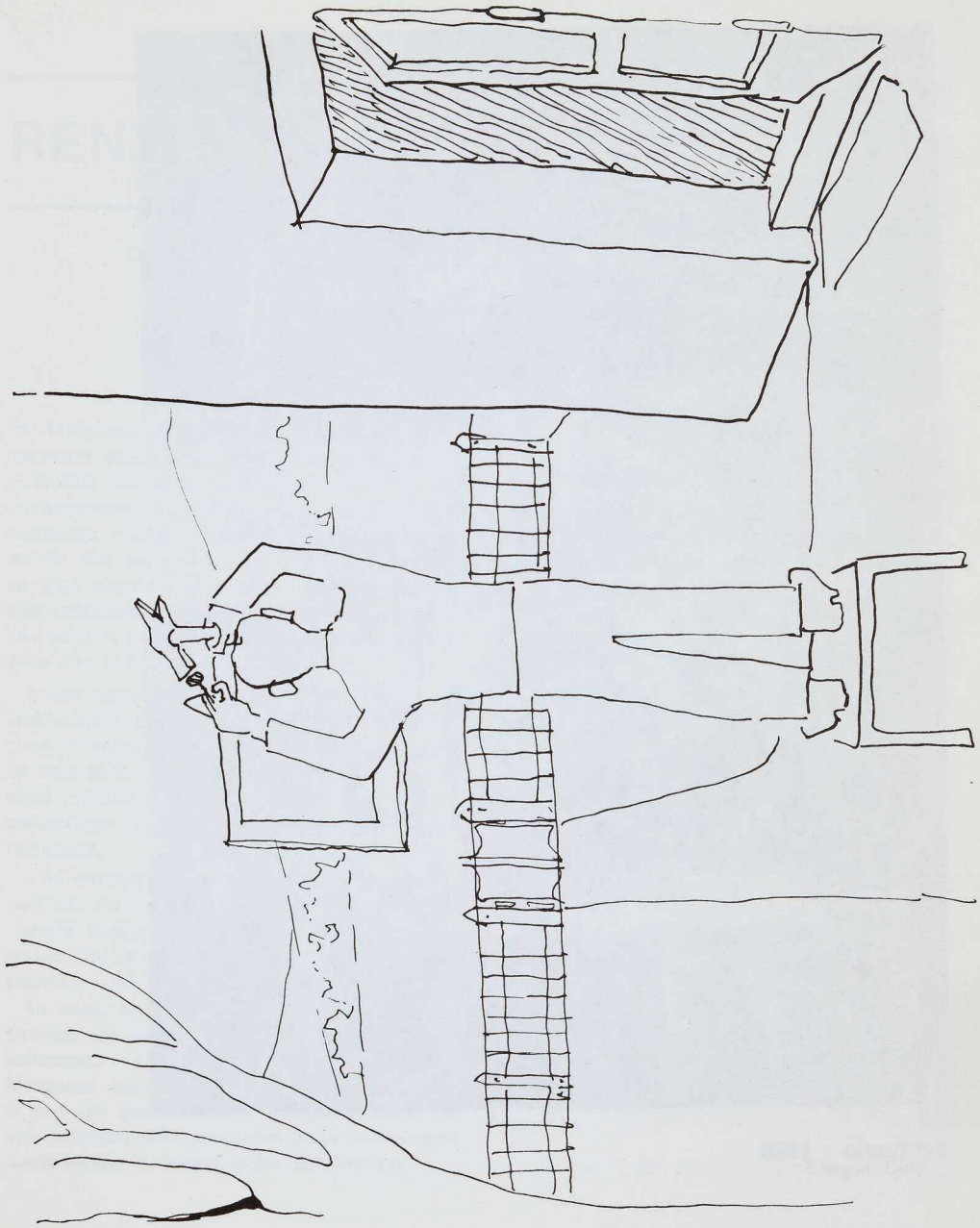
HUMOUR



Franco Luccichenti vive a Roma dove è nato nel 1941. Sta per laurearsi in architettura che definisce « scienza della posizione e del peso ».
Da pochissimo tempo si dedica all'umorismo grafico. Considera i suoi disegni dei « calchi difettosi della realtà » e in questo senso vorrebbe arrivare ad una sorta di surrealismo popolare.







Santuario - 1958

RENZO MARGONARI

Per Margonari, il surrealismo, come momento gnoseologico della dimensione fantastica, non tende a cristallizzarsi in un criptogramma, un grafito, una stele multilingue cancellata, modello o relitto archeologico di un mondo che nel suo stesso proporsi rimandi a un altro mondo « artificiale », dedaleo, categorialmente irrazionale, mettendo ancora una volta in gioco la logora dicotomia romantica della vita e del sonno-come-altra-vita.

Il suo itinerario popolato di pterodattili problematici, di crostacei tumefatti, di insetti quadrisimmetrici, di pesci iridati pazientemente da minuscole squame, non tende all'autonomia degli universi conreali, o paralleli, dei parauniversi, geometrici o magmatici, del fantastico.

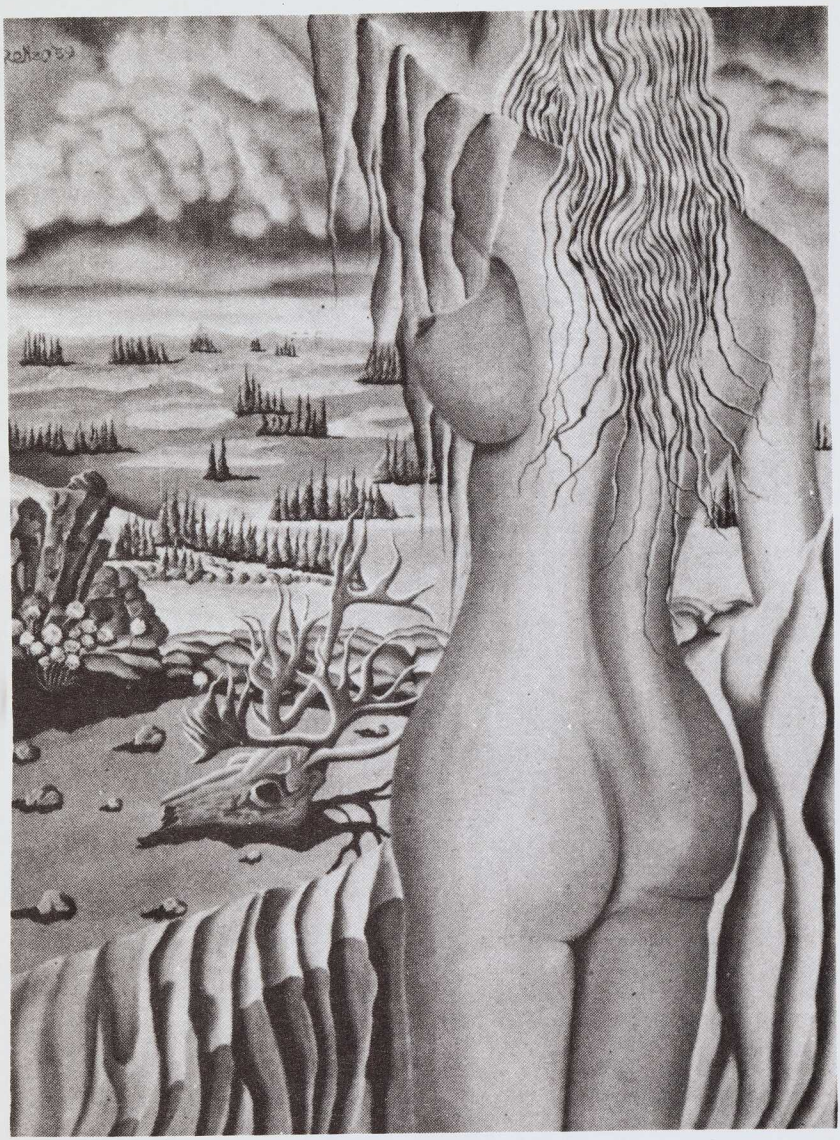
Alla mitologia pittorica di Margonari non sarebbe, ad esempio, assimilabile il mito dei « grandi trasparenti » di Breton, bensì, con ogni probabilità, le geografie onirico-satiriche, i paesi-tampone di Michaux.

Le chele le scaglie i tricomi i sensilli le antenne gli esoscheletri delle creature subacquee o sublunari che popolano i quadri di Margonari non sono, dopotutto, che i prodotti di un'« ars combinatoria » anatomo-delirante, di una inchiesta sulle possibilità di estrinsecazione morfologiche e teratologiche dell'universo

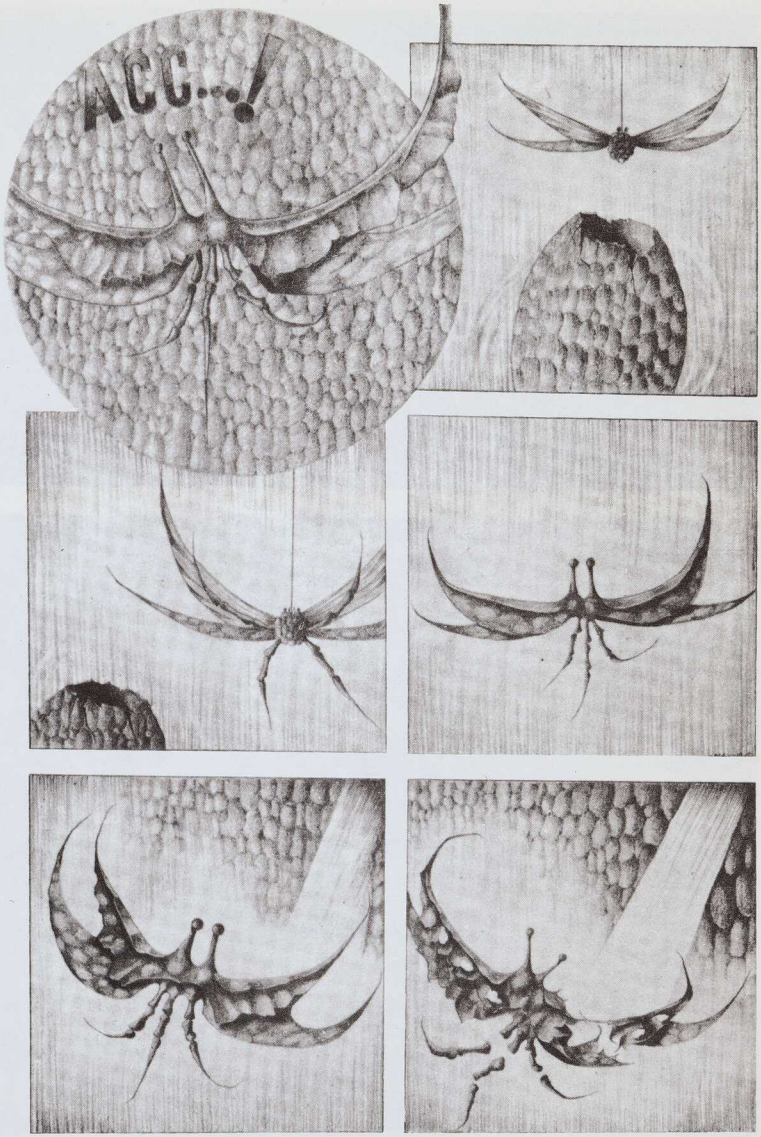
naturale. Il suo « luogo ottico » cresce, come neoplasia, nello spessore compatto delle cose, rischiando, a un tempo, l'assimilazione o l'esplosione, esigendo dalle cose stesse di collaborare alla loro variazione prospettica.

Per Margonari l'esistenziale è una categoria del probabile da realizzare attraverso il fantastico.

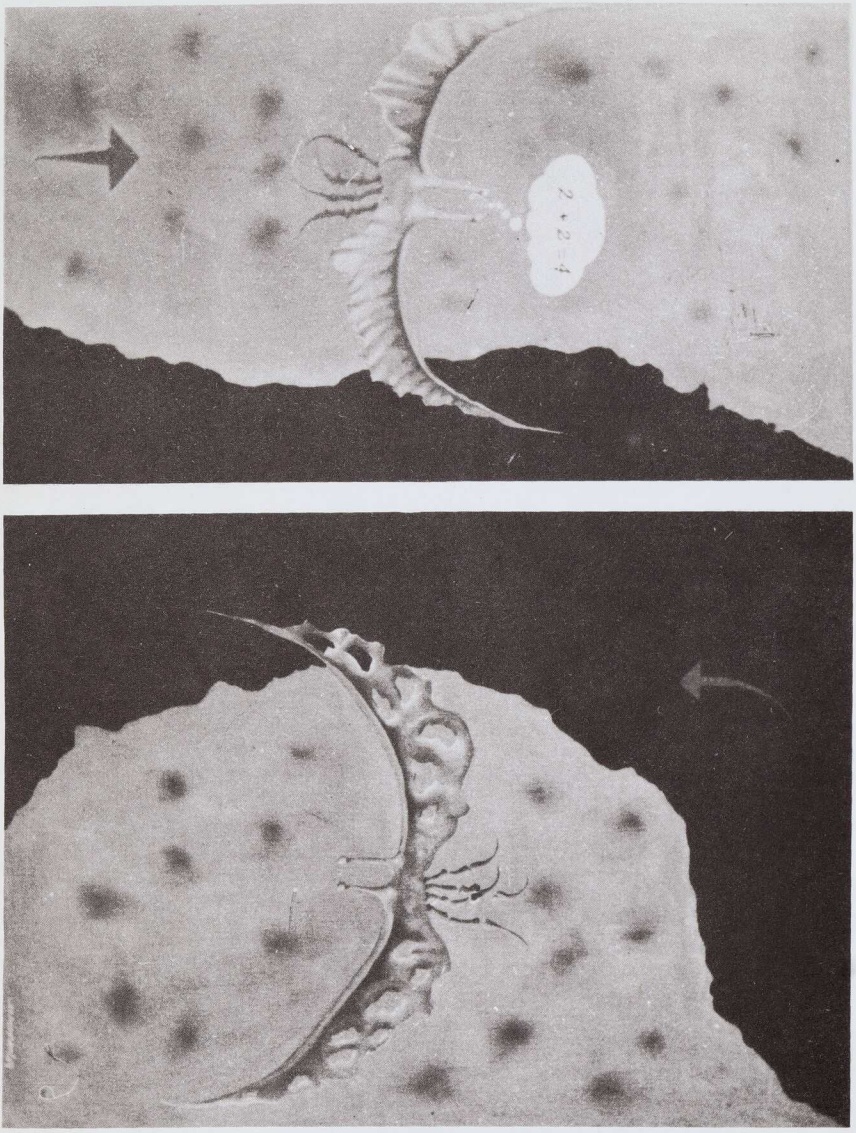
Giorgio Celli



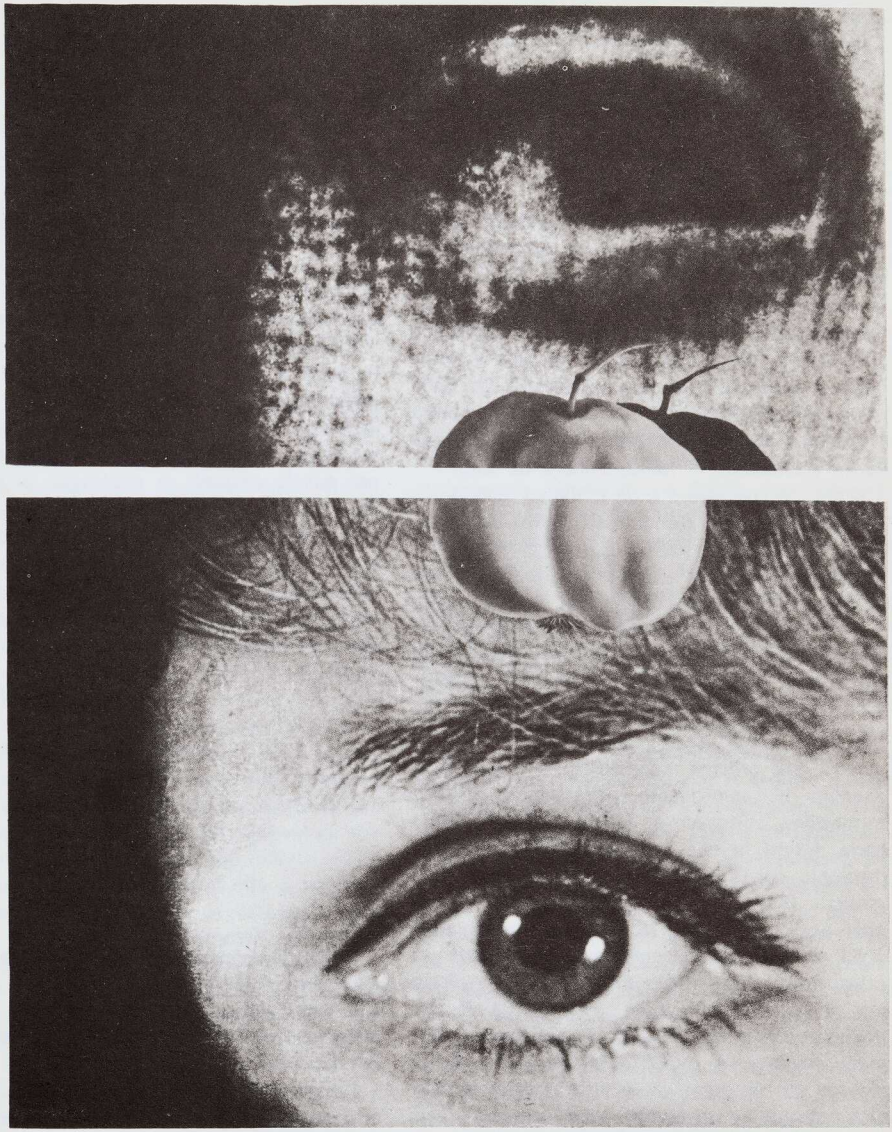
Milvia declama al cospetto delle verità della natura - 1959



Una vita - 1965



Dal ciclo: « Una vita » **2+2=? - 1966**



Con l'occhio di ieri, con l'occhio di oggi - 1966

ANTI

Non mi sento vincolato alle presenti dichiarazioni più di quanto non lo sia ai miei vecchi quadri. Oggi stesso potrei mutare opinione se è vero che operare costringe ad una continua verifica delle ragioni stesse dell'elaborazione culturale. I pittori che possiedono una « personalità » sono prodotti non produttori. Da dieci anni io lavoro nell'area surrealista. Sono stato e sono un isolato, ma la prima cosa che impara un surrealista, in Italia, è stare da solo.

Il mio attuale lavoro è un tentativo tautologico della avanguardia storica del Surrealismo, del quale mi servo per una azione contestativa, contaminandolo via via con le esperienze più disparate che l'attuale avanguardia va compiendo.

Si è ultimamente verificata una precisa consonanza della mia ricerca con alcuni esponenti del Gruppo '63 e di qualche altro scrittore. Così, mi pare giustamente, si è parlato di « parasurrealismo », anche se non sempre il termine appare il più preciso, considerata la sostanziale anarchia del mio lavoro, conseguente ad una formazione culturale e socio-politica rivoluzionaria. Infatti la mia avanguardia è in assoluta diacronia con l'operazione « dall'interno del sistema » (nella quale non credo) tentata da alcuni gruppi. In questo il mio giudizio negativo sulla poesia visiva comparso ultimamente in « Dopotutto » (Letteratura 82-83) spiega meglio la mia posizione. Anche una sorta di « feticismo » del mestiere il cui esercizio è, per me, strettamente legato allo scopo, alla possibilità di incidenza del prodotto — in altre parole, la validità estetica di un quadro « ben dipinto » è il principale sostegno dell'idea che vi si esprime — mi allontana da talune operazioni avanguardistiche. In ogni caso, diffido fortemente del dilettantismo di certa avanguardia, per cui i recuperi di tipo antropologico e quelli della pittura antica sono la maniera di porre la mia opera in contestazione anche nei confronti delle avanguardie attuali. La mia è un'avanguardia privata, un'avanguardia alla rovescia.

Ho scopi eversivi, e riesco a rimanere fedele alla mia natura anarchica nella misura in cui procedo nella direzione opposta a quella della avanguardia, posto che la « cultura ufficiale » sia il centro di queste due linee-forza.

Debbo ancora risolvere la qualità e quantità di rischi e dei vantaggi di una posizione tanto individualistica che se ha, come non nego, ancora residui romantici, è anche molto scomoda ed esige una certa predisposizione al suicidio per quanto riguarda le possibilità di inserimento nel dibattito contemporaneo. Ma solo così posso operare liberamente e un pittore « libero » è oggi un caso tanto raro che posso considerarmi, sia pure immodestamente, non m'importa, la nota stonata nelle quiete armonie dell'attuale ambiente artistico.

Renzo Margonari

Renzo Margonari è nato nel 1937 a Mantova dove vive e lavora.

E' dal 1955 che prende parte alla vita artistica partecipando a varie Mostre nazionali ed internazionali.

Svolge inoltre un'intensa attività di critico di arte collaborando assiduamente a giornali e riviste di cultura, e anche in questo campo ha ricevuto ambiti riconoscimenti.

I SITUAZIONISTI

a cura di Mario Perniola

Nel dicembre del 1966 un gruppo di studenti di Strasburgo, con la collaborazione dell'Internazionale Situazionista, **scriveva, stampava e diffondeva un opuscolo intitolato** Sulla miseria dell'ambiente studentesco considerata nei suoi aspetti economico, politico, psicologico, sessuale e specialmente intellettuale e su alcuni mezzi per rimediarvi. **Questo documento superava immediatamente il ristretto ambito delle lotte universitarie locali ed acquistava in breve vasta risonanza grazie alla chiarezza, al vigore e alla completezza delle sue analisi. La condizione studentesca vi è in fatti esaminata in relazione alla condizione dell'uomo nelle società attuali (« L'estrema alienazione dello studente non può essere contestata che mediante la contestazione della società intera »). L'opuscolo consta di tre parti riguardanti rispettivamente la situazione dello studente, la rivolta giovanile e il movimento rivoluzionario proletario. I passi che qui di seguito si riproducono sono tratti da queste due ultime parti che presentano un interesse più generale e mostrano la profondità della protesta di Strasburgo rispetto ad altri simili proteste studentesche.**

Confluiscono in questo scritto l'esperienza e la meditazione dell'Internazionale Situazionista, **un movimento che esiste da quasi 10 anni, che ha pubblicato molte riviste in varie lingue e che oggi si presenta come l'unica organizzazione rivoluzionaria che abbia saputo raccogliere e unificare le eredità dell'avanguardia artistica e letteraria (Dadaismo e Primo Surrealismo), dell'avanguardia politica e della cosiddetta « rivolta giovanile ». La percezione di questa unità è in effetti la condizione essenziale di una critica radicale alle istituzioni politiche, sociali, culturali: il lavoro alienato, la noia della vita quotidiana, la pressione gararchica, l'autoritarismo, la miseria dell'arte e del pensiero « ufficiali »... sono gli aspetti apparentemente diversi ma fondamentalmente complementari di una stessa situazione; soltanto l'estrema povertà e parzialità delle esperienze che la società attuale permette, può impedirne ed oscurarne la constatazione. Se è vero che non è possibile mutare la vita quotidiana senza la rivoluzione politica, è altrettanto vero che sconvolgimenti soltanto politici non trasformano nulla e che le vecchie mentalità rifioriscono sotto altri nomi. La nostra vita non può diventare più allegra e più degna senza l'avvento dell'autogestione a tutti i livelli: la diversità, l'avventura, la fantasia, l'erotismo sorgono e prosperano soltanto a partire dal momento in cui l'individuo si scuote da quell'abisso di passività in cui l'attuale insegnamento, l'attuale lavoro e l'attuale divertimento lo sprofondano e diventa sul serio padrone della propria vita.**

Dopo un lungo periodo di sonno letargico e di contro-rivoluzione permanente, da qualche anno in qua si va delineando una nuova era di verifiche il cui tramite sembrano essere i giovani

Ma la società dello spettacolo, per il modo di configurare sè stessa ed i suoi nemici, tenta di imporre quale chiave alla comprensione del mondo e della storia le proprie categorie ideologiche. Tutti i fenomeni sono da essa ricondotti all'ordine naturale delle cose giungendo così al soffocamento delle vere novità, che ne proclamano il superamento, nel quadro ristretto del suo illusorio rinnovamento. La rivolta dei giovani contro il modo di vita al quale si vuole costringerli altro non è che un segno premonitore di una più vasta sovversione che coinvolgerà la totalità di quanti vanno sempre più riconoscendo l'impossibilità di vivere, il preludio all'ormai prossima epoca rivoluzionaria. Ma la ideologia dominante coi suoi organi sociali, seguendo dei collaudatissimi schemi d'inversione della realtà, riduce questo movimento storico reale ad una mera pseudo-categoria socio-naturale: l'Idea della Gioventù (l'essenza della quale sarebbe per l'appunto la rivolta). Così si vuol ridurre una nuova gioventù della rivolta all'eterna rivolta della gioventù, sempre rinnovata dalle nuove generazioni e sempre poi stemperata nel momento in cui « il giovane resosi conto della serietà delle azioni produttive, si dedica a fini concreti e veri ». La « rivolta dei giovani », è stata ed è tutt'ora oggetto di una amplissima attività giornalistica che la presenta come lo spettacolo di una « rivolta » ammissibile offerta alla contemplazione di tutti per impedire che la si viva, od ancora come una sfera aberrante — ma già integrata — necessaria al buon funzionamento del sistema sociale; questa rivolta contro la società, in definitiva, tranquillizza la società poichè è destinata alla parzialità, relegata nell'**apartheid** dei « problemi » dei giovani — proprio come vi sono dei problemi femminili e il problema negro — e a durare solo per un determinato periodo della vita.

In realtà, l'esistenza di un problema della « gioventù » nella società moderna è dovuta alla particolare sensibilità dei giovani nei confronti della crisi che travaglia quella società.

Prodotto tipico di questa società moderna, è essa stessa moderna, e si muove sia per integrarvisi interamente, sia per rifiutarla radicalmente. Non è dunque tanto la rivolta dei giovani che deve stupire, bensì la rassegnazione degli « adulti ». E' questo un dato di fatto che non va spiegato mitologicamente, ma storicamente: la precedente generazione ha conosciuto tutte le sconfitte, ha avvallato tutte le ipocrisie del periodo vergognoso della disgregazione del movimento rivoluzionario.

Considerata di per se stessa, la « Gioventù » è un mito pubblicitario ormai profondamente legato alla produzione di tipo capitalista, quale espressione del suo dinamismo. Questo prevalere illusorio della gioventù è dovuto alla rinascita economica che ha seguito la seconda guerra mondiale, quale conseguenza della massiccia immissione sul mercato di un'intera categoria di consumatori più malleabili, un **ruolo** questo che fornisce inoltre una patente d'integrazione alla società dello spettacolo. Ma la teoria del mondo oggi dominante, ancora una volta contrasta nettamente con la realtà socio-economica (poichè questa la precede) e i giovani per primi affermano il proprio irresistibile furor di vivere e insorgono spontaneamente contro la noia quotidiana ed il tempo morto secretati dal vecchio mondo tramite le sue varie modernizzazioni. Quella parte dei giovani che si rivolta, vuole esprimere un rifiuto puro, privo cioè di una prospettiva di superamento: un rifiuto nichilista. Occorre ora arrivare alla coerenza della critica teorica e all'organizzazione pratica di questa coerenza.

Creare finalmente la situazione di fatto che renda impossibile qualsiasi ritorno al passato

« Far parte dell'avanguardia vuol dire cam-

minare al passo colla realtà ». La critica radicale del mondo moderno deve ora avere come oggetto e come obiettivo la **totalità.** Deve operare indissolubilmente sul suo passato reale, su ciò che effettivamente **è** e sulle prospettive della sua trasformazione. Infatti, per poter dire tutta la verità sul mondo attuale e a maggior ragione per formulare il progetto della sua totale sovversione, occorre essere in grado di **rivelare** tutta la sua **storia segreta,** cioè contemplare con occhio demistificatore e fondamentalmente critico la storia dell'intero movimento rivoluzionario internazionale iniziatosi ormai più di un secolo fa coll'azione del proletariato occidentale, i suoi « fallimenti » e le sue « vittorie ».

« Questo movimento di opposizione all'insieme degli organismi del vecchio mondo è finito già da molto tempo e si è risolto con una **sconfitta.** L'ultima sua manifestazione storica si ebbe con la disfatta della rivoluzione proletaria in Spagna (a Barcellona nel maggio 1937). Ma questi « fallimenti » ufficiali così come queste « vittorie » ufficiali devono essere considerati alla luce delle loro conseguenze storiche e delle verità da loro riaffermate. Di modo che possiamo ben dire che « vi sono delle disfatte che in realtà sono delle vittorie e delle vittorie più vergognose delle disfatte » (Karl Liebknecht poco prima di essere assassinato). La prima grande sconfitta del proletariato: la Comune di Parigi, costituisce in realtà la sua prima grande **vittoria,** poichè per la prima volta il proletariato primitivo è riuscito ad affermare la propria capacità storica a dirigere tutti gli aspetti della vita sociale pur salvaguardando la **libertà.** Così come la sua prima grande « vittoria », la rivoluzione bolscevica, non è altro che la sua più pesante sconfitta. Il trionfo dell'ordine bolscevico coincide col movimento internazionale contro-rivoluzionario che prese le mosse dallo sterminio degli Spartachisti da parte della « Social-democrazia » tedesca. Il comune trionfo era più profondo della loro contrapposizione apparente e quell'ordine bolscevico in definitiva non era altro che un mascheramento nuovo ed una particolare configurazione del vecchio ordinamento. La contro-rivoluzione russa ebbe quali effetti, all'interno, di stabilire e sviluppare un nuovo sfruttamento, il **capitalismo burocratico statale,** e all'estero la disseminazione delle sezioni dell'Internazionale cosidetta comunista, mere succursali il cui compito si riassumeva nel difenderlo e nel propagandarne il modello. Il capitalismo, sotto varie forme e varianti burocratiche e borghesi rifiorisce sui cadaveri dei marinai di Kronstadt e dei contadini ucraini, degli operai di Berlino, Kiel, Torino, Shangai e, più tardi, di Barcellona.

All'interno di questo mondo agiscono delle organizzazioni solo teoricamente rivoluzionarie e che solo apparentemente lo combattono, sul suo proprio terreno, per mezzo delle più crudeli mistificazioni. Ognuna di loro si richiama a delle **ideologie** più o meno pietrificate e in definitiva non fanno altro che partecipare alla consolidazione dell'ordine dominante. I sindacati e i partiti politici plasmati dalla classe lavoratrice per la sua emancipazione sono divenuti dei semplici regolatori del sistema, proprietà privata di dirigenti che agiscono per la personale emancipazione e ricercano il loro statuto nella classe dirigente di una società che si guardano bene dal discutere. Il vero programma di questi sindacati e di questi partiti si limita a ripetere banalmente la fraseologia « rivoluzionaria » e ad applicare in realtà le parole d'ordine del **riformismo** più edulcorato, poichè il capitalismo stesso si presenta ufficialmente riformista. Ovunque essi hanno potuto impadronirsi del potere — in paesi più arretrati della Russia — hanno riprodotto il modello staliniano del totalitarismo contro-rivoluzionario. Negli altri casi, essi rappresentano il complemento statico necessario all'autoregolazione del capitalismo burocratizzato; la contraddizione indispensabile al mantenimento del paternalismo poliziesco. D'altra parte, nei confronti delle masse lavoratrici, restano i massimi garanti e i difensori incorrut-

tibili della contro-rivoluzione burocratica e docili strumenti della sua politica estera. In un mondo profondamente mistificatore, essi trasmettono il messaggio più menzognero, ed operano a favore della dittatura universale della Economia e dello Stato. Proprio come viene affermato dai situazionisti: « un modello sociale universalmente dominante, tendente all'autoregolazione totalitaria, è solo apparentemente combattuto da false contestazioni che muovono sempre sul suo stesso terreno, illusioni che, finalmente, rinforzano quel modello. Lo pseudo-socialismo burocratico altro non è che il più imponente di questi travestimenti utilizzati dal vecchio mondo gerarchico del lavoro alienato ».

In questo contesto, il sindacalismo studentesco appare solo come la caricatura d'una caricatura, ripetizione farsesca e inutile di un sindacalismo degenerato.

La denuncia teorica e pratica dello statlinismo sotto ogni suo aspetto deve essere alla base di tutte le future organizzazioni rivoluzionarie. E' chiaro che in Francia, per esempio, ove il ritardo economico pospone la presa di coscienza della crisi, il movimento rivoluzionario potrà risorgere solo sulle rovine dell'annientamento dello stalinismo. La distruzione dello stalinismo deve diventare il **delenda Carthago** dell'**ultima** rivoluzione della preistoria.

La società dominante che si vanta della sua permanente modernizzazione deve ora trovare un interlocutore valido, cioè la negazione modernizzata che essa stessa produce: « Lasciamo ora che i morti sotterrino e piangano i loro morti ». Le demistificazioni pratiche del movimento storico liberano la coscienza rivoluzionaria dai fantasmi che la stregavano; la rivoluzione della vita quotidiana si trova ora faccia a faccia coi compiti immensi che deve assolvere. La rivoluzione, così come la vita che promette, deve essere reinventata. Se il progetto rivoluzionario resta fondamentalmente immutato: abolizione della divisione classista della società, ciò si deve al fatto che in nessun luogo si è avuta la radicale trasformazione delle condizioni che spingono alla sua genesi. Si tratta dunque di riprenderlo con un radicalismo ed una coerenza accresciuti dalla esperienza derivante dal fallimento dei vecchi vettori, sì da evitare che la sua realizzazione frammentaria non provochi una nuova divisione della società.

Poichè la lotta tra il potere ed il nuovo proletariato può solo essere condotta **globalmente**, il futuro movimento rivoluzionario dovrà allontanare da sè tutto quanto tenda a riprodurre i prodotti alienati del **sistema mercantile;** di questo dovrà essere al tempo stesso la vivente critica e la negazione assoluta, la quale comporterà tutti gli elementi del superamento attuabile. Così come scrisse giustamente Lukacs (ma a proposito di un soggetto indegno: il partito bolscevico), l'organizzazione rivoluzionaria è la necessaria mediazione tra la teoria e la pratica, tra l'uomo e la storia, tra la massa dei lavoratori e il proletariato **organizzato in una classe.** Le tendenze e le divergenze « teoriche » devono trasformarsi immediatamente in altrettanti problemi organizzativi se esse vogliono indicare la strada per la loro attuazione. Il problema della organizzazione sarà dunque il giudizio universale del movimento rivoluzionario, il tribunale incaricato di pronunciarsi sulla coerenza del suo progetto essenziale: **l'affermazione su scala internazionale del potere assoluto dei Consigli Operai** così come indicato dall'esperienza derivante dalle rivoluzioni proletarie di questo secolo. Una tale organizzazione deve avvalersi principalmene della critica radicale di tutto ciò che è alla base della società che essa combatte, e cioè: la produzione mercantile, l'**ideologia** sotto tutte le sue forme, lo Stato e le relative scissioni.

La critica unitaria del mondo è garante della coerenza e della verità dell'organizzazione rivoluzionaria. Tollerare un qualsiasi sistema op-

pressorio (giustificandolo coll'etichetta « rivoluzionaria » per esempio) in un punto del mondo, vuol dire riconoscere la legittimità dell'oppressione. Allo stesso modo, la tolleranza della alienazione, in un campo della vita sociale, conduce al riconoscere la fatalità di tutte le oppressioni. Non basta un'astratta accettazione del potere dei Consigli Operai: occorre invece metterne in risalto il significato concreto: soppressione della produzione mercantile e, conseguentemente, del proletariato. **La logica del prodotto** è la ragione prima ed ultima delle attuali società, ed è posta alla base dell'autoregolazione totalitaria di società non dissimili dai rompi-capo in cui i pezzi, apparentemente dissimili, sono equivalenti in effetti. La realtà mercantile costituisce l'ostacolo **maggiore** dell'emancipazione totale, alla libera costruzione della vita. Nel mondo della produzione mercantile, la prassi non viene certo seguita in funzione di uno scopo determinato in modo autonomo, ma sotto l'influenza di potenze esterne. E se le leggi economiche apparenemente diventano leggi naturali anche se appartenenti ad una categoria speciale, ciò lo si deve al fatto che la loro potenza è **interamente** riposta « nell'assenza di coscienza in coloro che vi partecipano ».

Il principio della produzione mercantile conduce a perdersi nella creazione caotica ed incosciente di un mondo che sfugge totalmente alle sue creature. Il nocciolo radicalmente rivoluzionario della autogestione generalizzata è per l'appunto la direzione cosciente dell'insieme della vita da parte di tutti. L'autogestione dell'alienazione mercantile ridurrebbe ogni uomo a semplice programmatore della propria sopravvivenza: cioè la quadratura del cerchio. Il compito dei Consigli Operai non si ridurrà dunque all'autogestione del mondo già esistente, ma nella sua incessante trasformazione qualitativa: il superamento concreto del prodotto (in quanto enorme travestimento dell'autoproduzione dell'uomo dall'uomo).

Naturalmente, questo superamento implica la soppressione del **lavoro** il quale andrebbe sostituito da un nuovo tipo di attività libera; occorre dunque arrivare all'abolizione di una delle frammentazioni fondamentali operate dalla società moderna, tra un lavoro sempre più costringente e dei divertimenti consumati passivamente.

E' il lavoro stesso che oggi deve essere rimesso in questione. La sua soppressione, lungi dall'essere una « utopia », è la condizione di base per il superamento effettivo della società mercantile, dell'abolizione — all'interno della vita privata di ognuno — della separazione tra il « tempo libero » e il « tempo lavorativo », settori complementari di una vita alienata, caratterizzata dall'eterna ed intima contraddizione fra valore aggiunto e valore di scambio del prodotto. Solo grazie al superamento di questa opposizione gli uomini potranno trasformare la propria vita attiva in oggetto della propria volontà e della propria coscienza, per giungere alla contemplazione in un mondo creato da loro.

La democrazia propria ai Consigli Operai costituisce la soluzione di tutte le scissioni attuali. Essa rende « impossibile tutto quanto esiste al di fuori degli individui ».

Dominazione cosciente della storia da parte degli uomini che la fanno, ecco in sintesi il progetto rivoluzionario. La storia moderna, così come la storia precedente, è prodotto della prassi sociale, il risultato — inconscio — di tutte le attività umane. Quando poteva dominare incondizionatamente, il capitalismo ha avuto cura di creare la sua nuova religione: lo **spettacolo.** Lo spettacolo è la realizzazione terrestre dell'**ideologia.** Mai prima di allora il mondo si era lasciato abbindolare così interamente. « E così come la "critica della religione", la critica dello spettacolo è oggi condizione prima per ogni critica ».

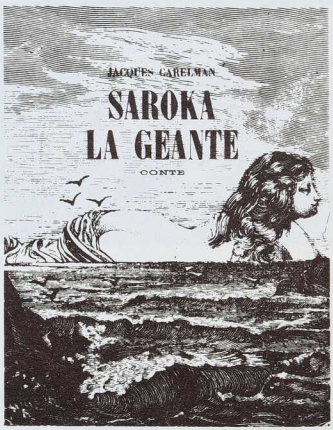
In realtà il problema della **rivoluzione** è posto dalla storia all'umanità intera. L'accumulazione sempre più imponente dei mezzi materiali e tec-

nici è eguagliata solo dall'insoddisfazione sempre più profonda di tutti. La borghesia, e la sua connessione orientale, la burocrazia, non possono accedere alla posologia di quello sviluppo che sarà alla base della **poesia** dell'avvenire, appunto perchè, tutte e due, operano a favore del **mantenimento di un vecchio ordinamento.** Al massimo esse ne conoscono l'uso segreto in chiave poliziesca. Esse si dedicano unicamente all'accumulazione del **Capitale** e dunque del **proletariato; proletario** è colui che nulla può sulla propria vita e lo sa. La fortuna storica del nuovo proletariato è di essere l'unico erede della ricchezza priva di valore del **mondo borghese** a poter trasformare e a **superare** nel senso dello uomo totale, l'appropriazione totale della natura e della propria essenza. La realizzazione della natura umana non può aver altro senso che la soddisfazione illimitata e l'infinita moltiplicazione dei **desideri reali,** che lo **spettacolo** respinge nelle zone remote dell'inconscio rivoluzionario e che cerca inutilmente di realizzare fantasticamente nel delirio onirico della pubblicità. Ma la realizzazione effettiva dei desideri reali, cioè l'abolizione di tutti i pseudo-bisogni e desideri creati quotidianamente dallo spettacolo per eternare il suo potere, non può farsi senza la soppressione di quest'ultimo e quindi senza il superamento positivo.

La storia moderna può essere liberata, e le sue innumerevoli acquisizioni finalmente utilizzate, solo dalle forze che essa respinge: i lavoratori privi di poteri sulle condizioni, il senso e il prodotto della loro attività. Il proletariato era già al XIX secolo l'erede della filosofia: ora è anche l'erede dell'arte moderna e della prima critica cosciente della vita quotidiana. Esso non può scomparire senza creare, allo stesso tempo, l'arte e la filosofia. La trasformazione del mondo e il mutamento della vita sono per lui la stessa cosa. Parola d'ordine inscindibile che accompagneranno il suo dissolversi in quanto classe: lo sfaldamento della società attuale in quanto regno della necessità, e l'accessione al regno della liberta'. Il suo programma fondamentale è costituito dalla critica radicale e dalla libera ricostruzione di tutte le condizioni e di tutti i valori imposti dalla realtà alienata; mentre la libertà creativa nella costruzione di tutti i momenti e di tutti gli avvenimenti della vita sarà la sola **poetica** da lui accettata, una poetica fatta da tutti, l'inizio della festa rivoluzionaria. Le rivoluzioni proletarie dovranno essere delle **feste,** oppure non essere, perchè la vita da esse proposta sarà essa stessa creata all'insegna della festa. Il **gioco** è la ratio ultima di questa festa, e le sole regole riconosciute, vivere senza tempo utile e godere senza ostacoli.

SAROKA LA GEANTE

racconto e collages
di
JACQUES CARELMAN

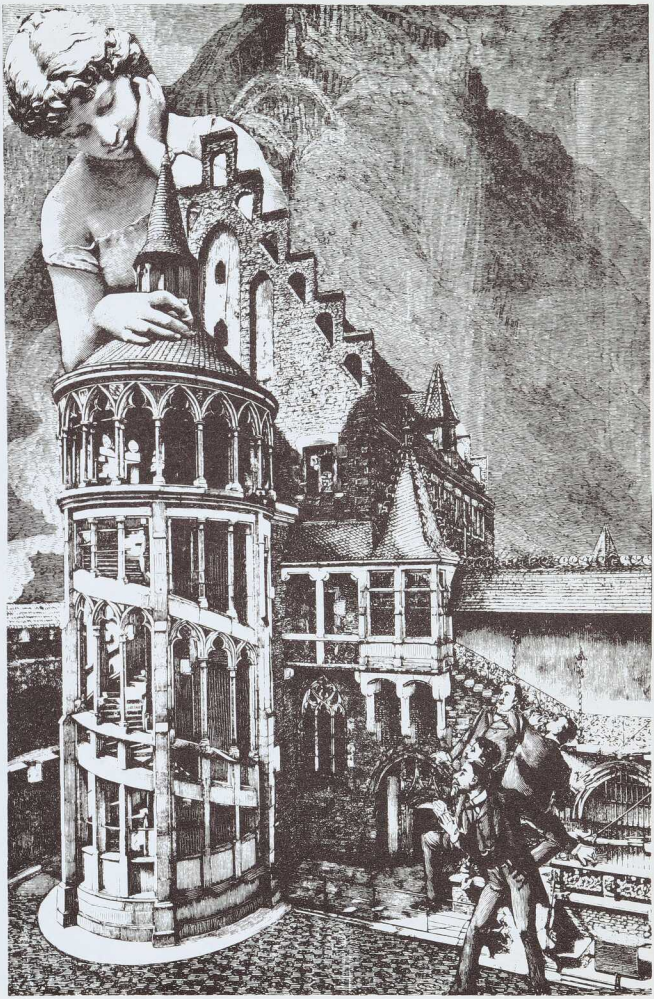


Per gentile concessione dell'Editore Eric Losfeld de « Le Terrain Vague » di Parigi, presentiamo alcune illustrazioni tratte dall'album-collage di Jacques Carelman: Saroka la géante.

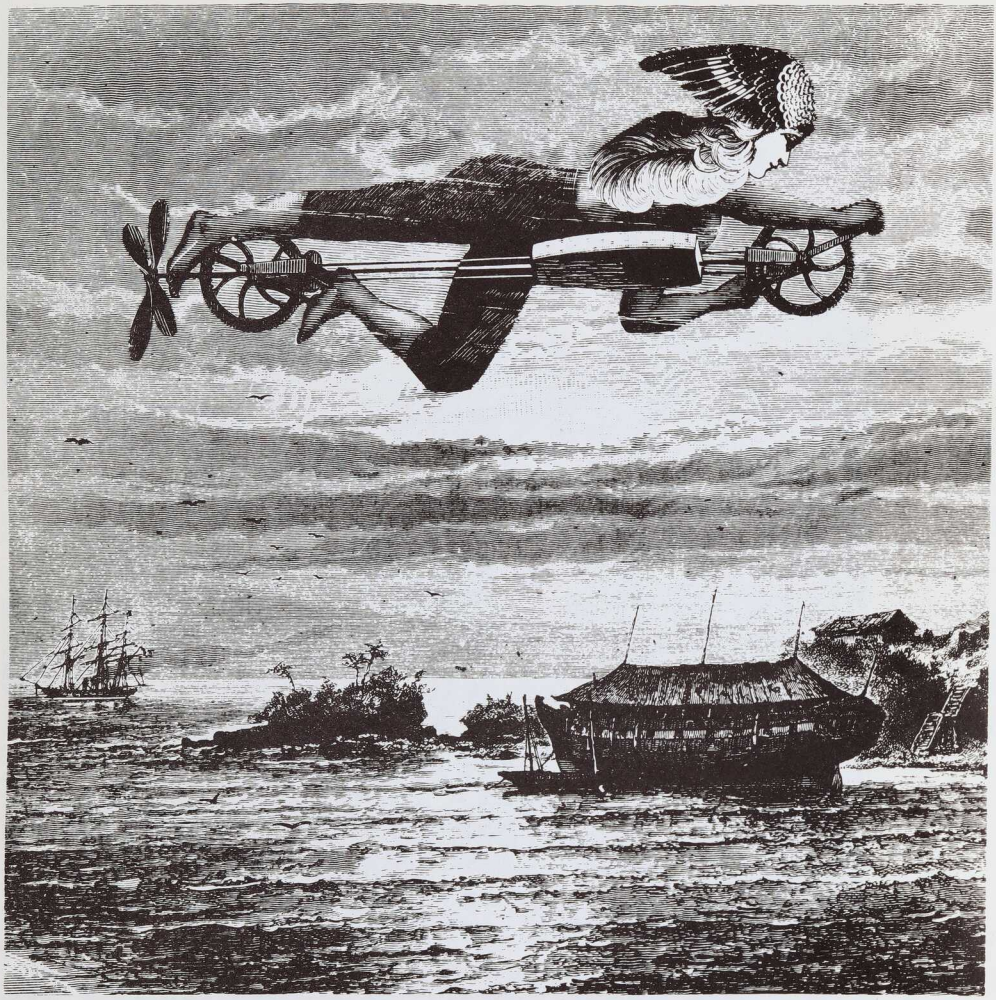
Saroka, frutto dell'amore travolgente di un ciclone e di Jessica, è una bambina eccezionale; in breve tempo cresce fino a raggiungere una statura così gigantesca che l'umanità intera scappa al suo apparire.

Fondamentalmente buona, Saroka cerca di fuggire, ma così facendo causa tremende catastrofi; decide allora di sparire trasformandosi in roccia.

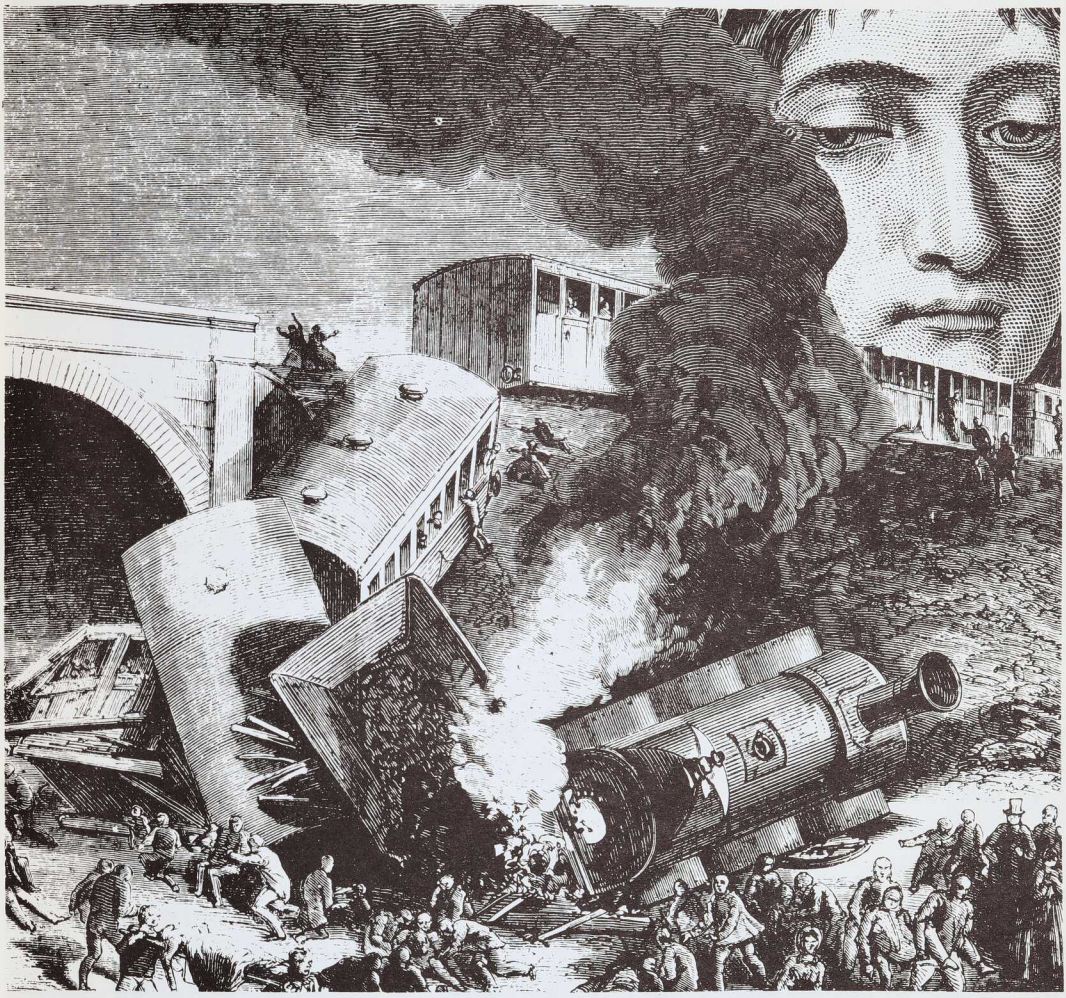
La bambina che venne al mondo fu affidata alle cure amorose delle balie e fu chiamata Saroka...



Ben presto il suo apparire suscitò il terrore...

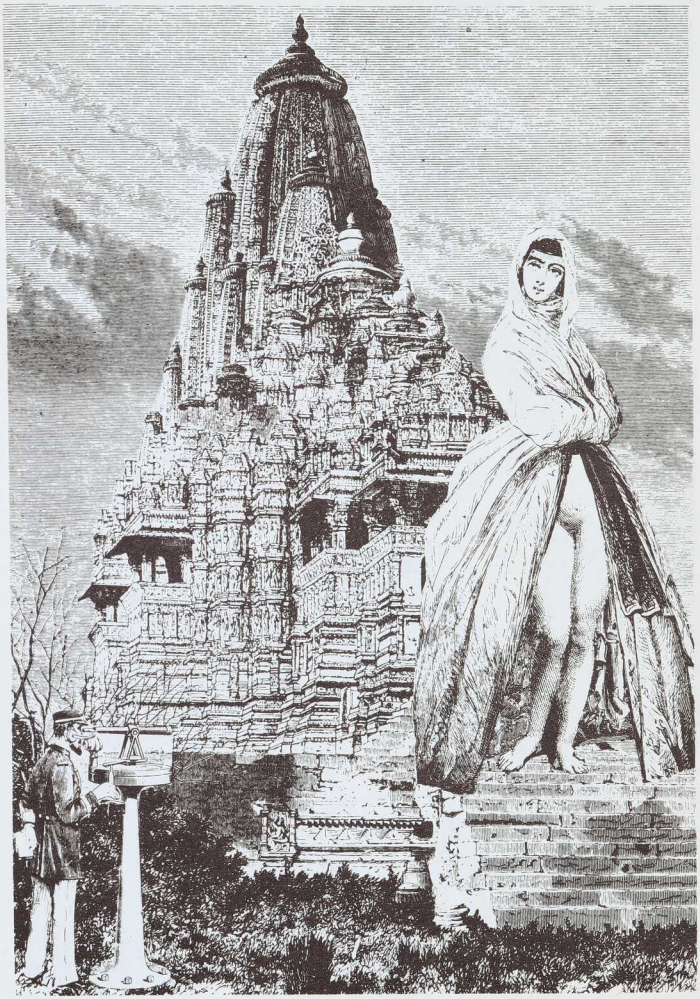


Non volendo spaventare gli uomini, che amava, Saroka decise di fuggire lontano...



Il suo nome divenne sinonimo di catastrofe...

Si travestì per passare inosservata...

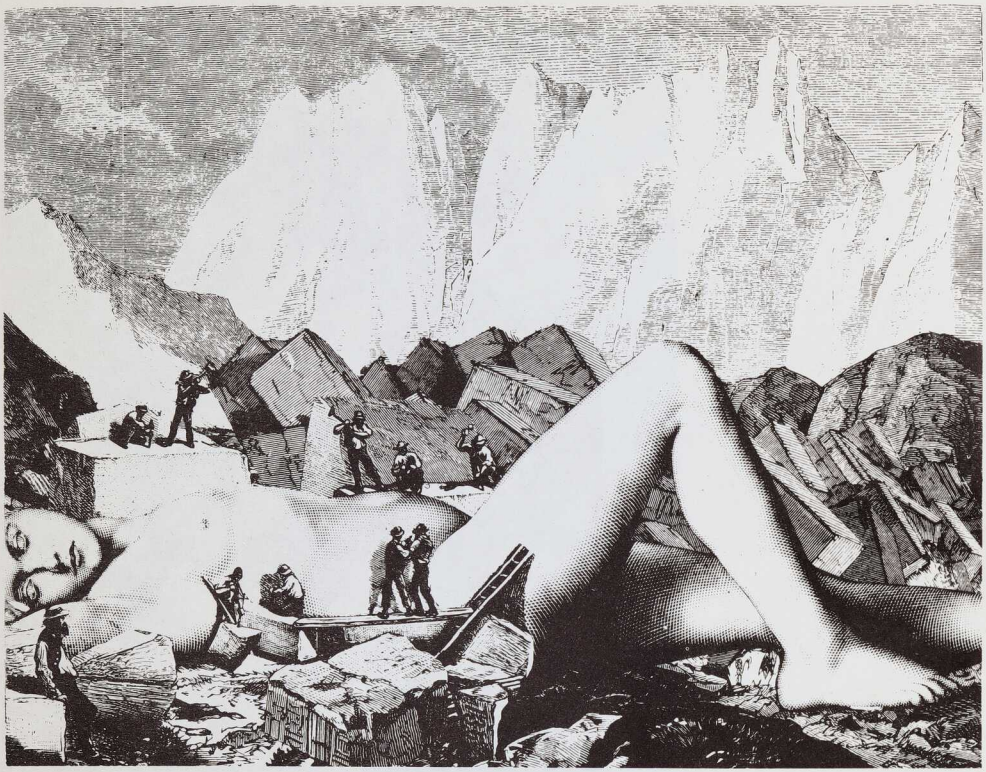


Gli uomini si misero a darle la caccia per sopprimerla...

Ma la sua eccezionale statura la rendeva invulnerabile...

45

Si tramutò in roccia..



Allora alcuni uomini, volendo eternare questo fatto prodigioso, scolpirono delle statue a sua immagine.

C I N E M A

Non a caso il nostro dossier sul film sperimentale si apre con un articolo sul cinema surrealista, tuttora valido per la sua carica rivoluzionaria e che costituisce, pensiamo, la matrice culturale di quanti oggi conducono ricerche in questo campo.

Purtroppo la rassegna dei registi italiani presenta gravi lacune: mancano infatti dati riguardanti numerosi altri autori che svolgono la loro attività in luoghi e con tempi di lavorazione spesso misteriosi.

Con questo dossier ci siamo quindi limitati a presentare i registi sperimentali più conosciuti, con l'aiuto anche di Patrizia Vicinelli, considerata la storica di questa « generazione ».

Ma se già è difficile descrivere un film « normale », tale impresa diventa impossibile per i film d'avanguardia: i limiti della presente rassegna sono dunque chiari. Ma suo scopo principale è attirare l'attenzione su questi giovani che, lavorando al di fuori dell'ambito professionale, affrontano seri disagi, spinti unicamente dalla volontà di rinnovare il linguaggio cinematografico.

Ed è quanto basta per farci considerare la loro attività un lodevole tentativo di allargare, sprovincializzandole, le prospettive della cultura italiana.

IL CINEMA SURREALISTA

di Toby Mussman

Benché André Breton in **Nadja** ci parli della sua singolare abitudine di entrare nei cinema, indiscriminatamente ed a qualsiasi ora del giorno, prestando un'attenzione superficiale al titolo od all'intreccio, occorre riconoscere che almeno uno degli atteggiamenti dei letterati surrealisti era quello di considerare il cinema come un'isolata e privata atmosfera onirica.

Nel libro **Le Surréalisme au Cinema** Kyrou ha di recente esteso ed elevato questo atteggiamento arrivando direttamente alla conclusione categorica che quasi tutti i film favoriscono esperienze surrealiste. Fin dal suo apparire questo nuovo, e tutt'oggi inesplorato, medium ha goduto della massima attenzione da parte di scrittori surrealisti: nel 1914 su **Les Soirées de Paris** Apollinaire, che più volte aveva riconosciuto le potenzialità esistenti nei film, inaugurava una rubrica di critica cinematografica redatta da Maurice Raynol; sul numero di **SIC** del Gennaio 1918 apparivano le prime critiche scritte da Philippe Soupault che, nello stesso periodo, pubblicava il suo « Poème Cinématographique », **Indifference;** così Louis Aragon, che collaborò con articoli su film, coronando la serie colla famosa difesa di Charlie Chaplin nella causa di divorzio da Lita Grey, **Hands off Love,** (1927); Benjamin Pérét, come gli altri, scrisse critiche ed una sceneggiatura, **Pulcherie veut une Auto,** pubblicata da **Littérature** nel Maggio 1923.

Sebbene la letteratura surrealista fosse solo incidentalmente interessata agli sviluppi futuri del cinema, si deve proprio a Luis Buñuel, uno dei più grandi « realizzatori », la più enfatica spiegazione delle affinità tra il film e la concezione surrealista del mondo.

In una conferenza tenuta nel 1953 all'Università del Messico, egli dichiarò:

« Nelle mani di uno spirito libero il cinema è un'arma meravigliosa e pericolosa... fra tutti i mezzi di espressione dell'uomo la manipolazione creativa dell'immagine cinematografica è tale che il suo funzionamento ricorda molto da vicino il lavorìo della mente nel sonno. Un film può essere considerato come una involontaria imitazione del sogno... sullo schermo, come nell'uomo, inizia il viaggio notturno nell'inconscio. Le dissolvenze permettono alle immagini di apparire e sparire come in sogno; tempo e spazio divengono flessibili, espandibili e restringibili a piacere; l'ordine cronologico ed il relativo valore di durata nel tempo non corrispondono più alla realtà: i cicli d'azione possono durare pochi minuti o svariati anni; i cambiamenti di velocità ne accrescono la forza d'urto ».

I pittori sperimentali dada del dopoguerra eb-

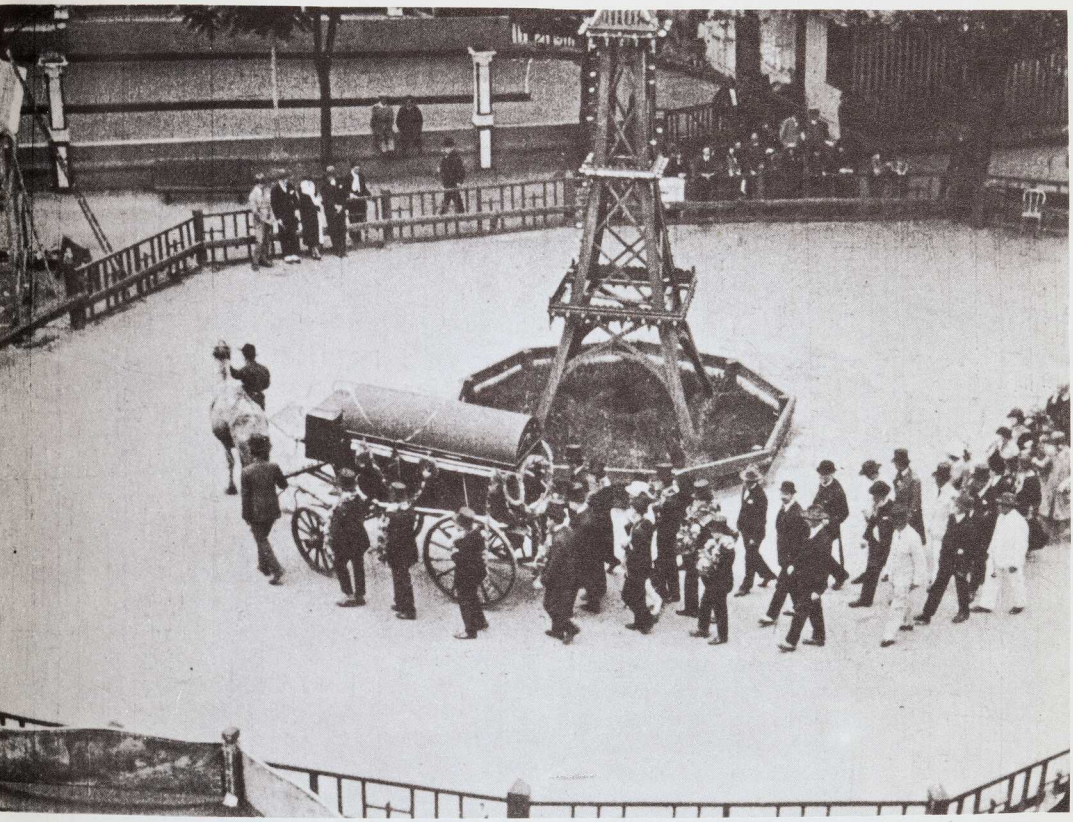
bero più successo degli scrittori surrealisti nello avvicinarsi all'espressione cinematografica. La sceneggiatura di Francis Picabia per il film di René Clair, **Entr'acte** (1924) è stata sempre giudicata il capolavoro del dadaismo. Poiché per molti versi il surrealismo può essere considerato un dadaismo convertito attraverso le dichiarazioni di Breton, risulta utile osservare alcune delle idee predominanti in questo film che, più tardi, saranno utilizzate dai surrealisti. Il suo spirito di totale rivolta ed anarchia ci propone sullo schermo un crollo visivo di convenzioni lungamente onorate. Ciò che la ribellione inizia, l'« humour » e l'assurdità dadaista portano a termine.

Per fare un esempio ricordiamo la scena in cui l'obbiettivo, attraverso un pavimento di vetro, riprende in un lirico movimento, al rallentatore, l'abito di una ballerina; a questa inquadratura fa seguito un'altra che ci mostra il volto della bellerina: quello barbuto di Jean Borlin. In un'altra sequenza, Picabia attacca un rito squisitamente borghese: il funerale, e ne fa il capro espiatorio della sua satira. Clair iniziava la sua famosa sequenza dell'inseguimento, in cui il carro funebre diventa il fuggiasco, riprendendo i mesti partecipanti al corteo in una serie di ridicole distorsioni al rallentatore, e, gradatamente, portava l'azione a tal punto di eccitamento da poter includere inquadrature parallele di materiale ostentatamente non pertinente, quale la corsa urlante di un battello a ruote. La sceneggiatura di Picabia dava a Clair la libertà di utilizzare parecchie delle eccezionali proprietà del mezzo cinematografico e, in particolare, « la spazializzazione del tempo », un termine che Erwin Panofsky ha coniato per descrivere la capacità del cinema di espandere lo svolgimento degli avvenimenti nel tempo al di là di una semplice dimensione lineare.

Hans Richter, dadaista, pittore astratto e produttore cinematografico, aveva già realizzato precedentemente alcuni esperimenti che dividono con la causa surrealista un certo spirito cameratesco. Dopo aver girato, dal 1921 al 1925, tre film astratti in Germania, nel 1926 andò a Parigi per la programmazione di un nuovo lavoro **Filmstudy** che segnò un punto di transizione per la fusione di « forme astratte con forme naturali, occhi con circoli, ecc. ».

Durante la sua permanenza discusse con Man Ray i nuovi sviluppi teoretici di Breton, che gli parvero sufficientemente conciliabili con « Il mondo bi-polare Dada di una perfetta ed assurda realtà ». La più importante realizzazione di **Filmstudy** fu quella di stabilire un plausibile tema onirico, poiché in effetti fu un sogno autentico ad ispirare il film di Richter. Di recente ha dichiarato: « Mi rifiutai di cercare un significato globale e lasciai semplicemente che le idee si formassero e sviluppassero da sole, abbandonandomi con gioia alla spontaneità del sogno ».

E' difficile considerare il successivo film di Richter **Ghost Before Breakfast** in altri termini che non siano quelli del dadaismo classico. La sua significativa correlazione col surrealismo nasce dall'atteggiamento di promuovere e assecondare la rivolta degli oggetti comuni. Il sommario canovaccio, basato sull'inseguimento di quattro cappelli di feltro, dà a Richter la possibilità di estrarre gli oggetti comuni dal loro contesto convenzionale ed introdurli in relazioni illogiche, creando nuove e strane associazioni. I cappelli che volano per l'aria, le finestre che si aprono da sole, la pompa da giardino che si arrotola e srotola, oppure, la cravatta ed il colletto che si rifiutano di farsi allacciare attorno al collo di un personaggio, ci presentano la realizzazione visiva ed animata dell'affermazione di Richter che « la progressione surrealista... intende provocare una totale rivoluzione dell'oggetto ». Il nuovo uso che Richter fa dell'oggetto, accoppiato alla sua profonda conoscenza del coordinamento dei rit-



Entr'acte di René Clair (1924)

mi filmici, gli offrono la possibilità di creare una composizione senza bisogno di riferimenti all'ordinaria continuità di cause ed effetto.

Il suo assecondare la rivolta dell'oggetto lo guidò, di conseguenza, allo scopo cui mirava: la « libertà completa dal fatto convenzionale e dalla sua cronologia in termini di sviluppo dadaista e surrealista ».

Man Ray inoltre trasfuse la sua ingegnosità nel nuovo medium ottenendo effetti eccezionali nel suo secondo film dada: **Emak Bakia** (1926). Di questo film ha detto che « era puramente ottico... il risultato di un modo di pensare e, nel contempo, di vedere ». Nella squisita sequenza finale egli ci offre una sublime annotazione dell'estetica surrealista orientata verso il sogno: esattamente quando Kiki, con occhi dipinti sulle palpebre, si sveglia languidamente come da un profondo sonno, e apre sorridendo i suoi veri occhi e quindi li richiude ricadendo nella sua posizione iniziale.

L'opera cinematografica di Man Ray, considerata nella sua totalità, risente dell'esperienze dadaiste che influenzarono del resto molti surrealisti. **L'Etoile de Mer** (1928) crea una sensazione di libera associazione in un rapporto perfettamente proporzionato di un mondo di ricordo sognato, nebuloso, un po' impersonale e concettualmente simile a **L'année dernière à Marienbad** di **Resnais,** mentre il suo ultimo film, (fino alla collaborazione con Hans Richter per **Dreams that Money Can Buy - 1944**) **The Minister of the Chateau of Dice** (1929) è forse un tentativo meno riuscito di catturare il mistero di un mondo totalmente governato dall'arbitrarietà del caso. Con **L'Etoile de Mer** Man Ray volle descrivere una serie di incontri tra un uomo e una donna suggeritigli dal poema di Robert Desnos, inframezzando le immagini dei personaggi a quelle di simboli, e delle azioni a versi del poema. Man Ray dà pieno gioco al suo sardonico « sense of humour » quando inserisce la battuta « I denti delle donne sono cose tanto affascinanti » nella inquadratura della protagonista che si fissa la giarrettiera. O, ancora, la battuta « Si Belle! Cybele? » inserita dopo la scena della stanza da letto dove l'uomo e la donna hanno fatto l'amore per la prima volta.

Così come il titolo suggerisce, una stella marina serve unitamente da simbolo sessuale evocante l'unione tra uomo e donna, e da leitmotif che attira su di sè una inspiegabile attenzione per tutta la durata del film.

Man Ray riuscì ad evitare lo sviluppo ortodosso della stesura drammatica collegando i punti di vista individuali ad uno o più altri, attraverso i valori associativi presentati dalle immagini. Per cui la stella marina ed i giornali svolazzanti per la strada simbolizzano il punto di vista dell'uomo nei confronti della donna; un coltello e un fiore si riferiscono alla donna, al suo modo di guardare gli avvenimenti, ed alle fantasticherie da essi ispirate. Per commentare la relazione Man Ray si serve dei versi del poema e di inquadrature marginali distinte. Inoltre, le scene riprese attraverso un vetro translucido con effetti di distorsione o la rottura di uno specchio creano una rispondenza con la deformazione sognante prodotta dal ricordo di cose passate.

La Coquille et le Clergyman sceneggiatura di Antonin Artaud e realizzazione di Germaine Dulac, suscitò scalpore sin dal suo primo apparire: 9 febbraio 1928.

Alla prima del film, Artaud si era mostrato insoddisfatto della interpretazione della Dulac, e deluso di non aver avuto il permesso sia di assistere alla lavorazione del film che di interpretare la parte del prete (quest'ultima richiesta non era del tutto arbitraria in quanto ad Artaud erano già state riconosciute ottime doti di interprete, particolarmente per la parte del giovane prete - tentatore ne **La passion de Jeanne d'Arc** di Carl Theodor Dreyer, e co-

Entr'acte di René Clair (1924)

nosceva meglio di chiunque altro il genere di recitazione richiesta). Nonostante la Dulac avesse seguito più o meno alla lettera la sceneggiatura di Artaud non ci sono prove atte ad indicare che avesse capito o simpatizzato con il surrealismo. Appare molto più probabile che la Dulac (e questo si nota nella realizzazione) ne abbia visto i caratteri in termini più di distaccata fantasia che di concreta surrealtà.

Poiché il mondo della fantasia è più frequente di quello costruito sugli avvenimenti, supposizioni e circostanze totalmente improbabili, i surrealisti erano impegnati ad esplorare ed esprimere ciò che essi vedevano come una nuova realtà. Si sentivano i primi ad aver scoperto il subconscio quale fonte di nuove immagini. Buñuel ha citato Breton dicendo: « La cosa più meravigliosa del fantastico è che il fantastico non esiste: tutto è realtà ». Altrove Breton ha detto: « L'immagine è ciò che tenta di diventare reale ».

Uno sguardo alle dichiarazioni fatte nella prefazione della sua sceneggiatura pubblicata nel 1927 ci permette di osservare dall'interno la visione che Artaud aveva dei futuri sviluppi del cinema e chiarisce il perché della sua scontentezza per quell'unica sceneggiatura fra le tante sue filmate:

« Si cercherà invano un film basato puramente su situazioni visive la cui azione scaturisca da stimoli diretti solo agli occhi.. non impastoiato da complicazioni psicologiche e inconcludenti, o da racconti verbali espressi in termini visivi ».

« L'azione visiva dovrebbe agire sulla mente come una intuizione immediata ».

« Nella seguente sceneggiatura ho cercato di realizzare il concetto di cinema puramente visivo, dove l'azione esplode dalla psicologia... ».

« La sceneggiatura non è il racconto di un sogno... Io non cercherò di giustificarne l'incoerenza con il semplice mezzo di definirla un sogno. La sceneggiatura mira a ritrarre la cupa verità della mente attraverso una serie di immagini, auto-generate... ma governate da una inerente ed ineluttabile necessità tutta propria che le porta alla luce ».

« La rivestitura esterna delle cose, l'epidermide della realtà, ecco il materiale grezzo del cinema...

...Le figure... creano una propria realtà autonoma. E da questo intrecciarsi di immagini, vera transunstanziazione degli elementi, sorge un linguaggio inorganico che opera per osmosi sulla nostra mente e non richiede traduzione in parole ».

Artaud concepì la sceneggiatura per dimostrare le proporzioni della sua poliedrica personalità. Il prete ed il soldato possono essere considerati due metà biforcantisi dallo stesso stelo. Il prete, che prima ci appare in vesti di alchimista, è introspettivo e chiuso ma, allo stesso tempo, in possesso di una personalità tormentata da incorrisposte passioni e paludata da cupe nubi di mistero. Il suo presunto antagonista è il massiccio, bi-decorato soldato la cui presenza frustra continuamente i tentativi del prete di inseguire una bellissima donna. Il soldato, quale ostacolo, rappresenta gli intralci tradizionali e sociali sul cammino del mago, del mistico, del metafisico o del poeta che mira ad esplorare al di là del già noto ed acquisito. Il prolungato inseguimento della donna (l'eterna personificazione enigmatica della sfida dell'uomo da parte del prete, è la ricerca di ciò che sta al di là, dell'irraggiungibile, derivatagli dalle sue energie e desideri sessuali. La costruzione allegorica fornisce una sorprendente similitudine parallela alla affermazione di Breton che lo spirito creativo trova le sue radici nella energia erotica.

Gran parte del cinema commerciale ha affidato il compito di creare il senso del mistero al suspense ed al terrore (sempre sicuro di risvegliare una reazione emotiva), ma Artaud ed altri surrealisti capirono che l'enigmatica sfida

Un chien andalou di Buñuel e Dali (1929)

dell'ignoto, creata con la simulazione dell'irrazionale fluire delle immagini del subconscio, avrebbe ottenuto lo stesso scopo, legittimandone nel contempo la liberazione dai limiti della struttura narrativa. Il confronto tra il prete ed il soldato che ascolta la confessione della donna, il suo inseguirla giù per il sentiero del lago e quindi per passaggi indefinibili, il loro matrimonio da burla, sono tutti costruiti da scene che scaturiscono dalle precedenti e sfociano nelle successive con la fluidità delle immagini familiari dei nostri sogni.

Artaud, che vide nei film dei Marx Brothers **Animal Crakers** e **Monkey Business** « qualcosa di inquietante e tragico, una fatalità... che gli volteggia al di sopra come una spaventosa malattia su uno squisito profilo » creò le sue scene dando loro una non-risolta tensione fisica e psichica sotto la loro assurdità ed irrazionalità.

La posizione di Artaud di fronte al suo pubblico è stata accuratamente descritta quale desiderio di introdurlo nella consapevolezza e percettività della surrealtà. Questa osservazione è ugualmente valida per la sequenza iniziale di **Un Chien Andalou,** il primo film ufficialmente riconosciuto dal gruppo surrealista nel 1929.

L'inquadratura di un uomo (Buñuel) che affetta con un rasoio un occhio di donna (di mucca in realtà) è un brillante attacco che immediatamente disgusta ed infuria il pubblico, che nello stesso tempo è attirato dallo strano fascino di ciò che ha appena visto. A questo punto viene in mente l'articolo di Richard Hulsenbeck **En Avant Dada** (1920) in cui prescriveva che la letteratura (e per deduzione tutte le arti) dovesse essere di azione, (...si dovrebbe fare imbracciando il fucile). E di più, nel **Secondo manifesto surrealista** (1923), Breton dichiarava che la perfetta azione surrealista sarebbe stata quella di correre nella strada e scaricare un revolver addosso alla folla.

In Buñuel e Dali la straordinaria e compiaciuta metafora di affettare l'occhio rappresenta l'intenzione del surrealismo di scuotere lo spettatore non impegnato e di immetterlo nella consapevolezza della loro nuova ed estesa percezione della cosciente realtà dell'uomo.

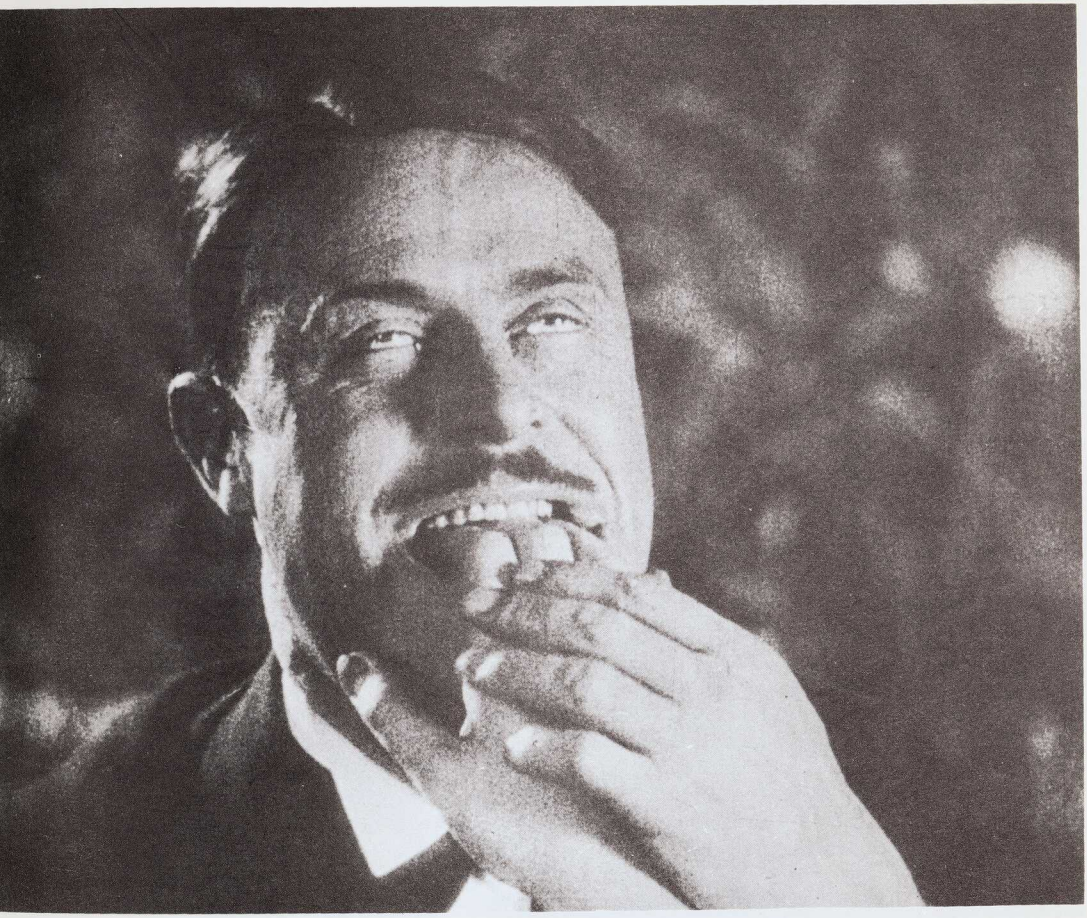
Luis Buñuel collaborò con il connazionale Dali che aveva conosciuto fugacemente alla Università di Madrid prima di giungere a Parigi.

La sceneggiatura di **Un Chien Andalou** fu il risultato del loro incontro avvenuto nel 1929 e durato tre giorni, In cui si raccontarono ed evocarono i loro sogni. Nella prefazione della sceneggiatura pubblicata nel dicembre 1929 da **La Révolution Surrealiste** Buñuel afferma che il film «non sarebbe esistito se non fosse esistito il surrealismo ». Inoltre ebbe a dichiarare che esso era « il risultato dell'automatismo della coscienza psichica e perciò non riferisce un sogno, sebbene si valga di un meccanismo ad esso analogo ».

Buñuel e Dali avevano bocciato, quale, a loro giudizio, non pertinente, qualsiasi idea che potesse essere spiegata razionalmente o meccanicamente.

Un Chien Andalou consiste in una progressione ottenuta da una serie di scene tra un uomo ed una donna, tangenzialmente connesse ed immesse in una atmosfera carica di erotismo e di violenza.

Operando in una zona crepuscolare tra il sogno e la normale coscienza, ed evitando qualsiasi riferimento alla logica convenzionale, Buñuel raggiungeva una liberazione naturale, molto simile a quella di Artaud o di Man Ray, attraverso una metodica esposizione narrativa. Per esempio, in una delle prime sequenze un uomo in grembiule pedala per le strade; una donna sta leggendo e, inspiegabilmente, lascia il libro e va alla finestra in tempo per vederlo cadere dalla bicicletta. La donna allora ha uno strano moto come di impaziente risentimento; segue un primo piano dell'uo-



L'âge d'or di Luis Buñuel (1930)

mo sdraiato per terra completamente privo di espressione, e quindi vediamo la donna uscire di corsa dalla casa e ricoprirlo freneticamente di baci.

In un'altra occasione, un altro uomo, gemello del primo, tenta di spaventare la donna togliendosi letteralmente la bocca dal viso, gesto che la lascia significativamente indifferente. L'inquadratura successiva ci mostra il volto dell'uomo con un ciuffo di peli ove prima era la bocca; la donna allora si guarda in fretta le ascelle e, felice, vede che sono rasate: rassicurata gli fa una boccaccia e si appresta ad andarsene.

Così, esposte, tali sequenze appaiono piacevolmente connesse, ed infatti ciascuna s'incastra colle altre, ma in modo non diretto e banale.

Una sensazione di squilibrio ed irrazionalità va accumulandosi per tutto il film a tal punto che lo spettatore è pronto a qualsiasi avvenimento. L'aria diviene talmente satura e potenzialmente esplosiva, da dare a Buñuel e Dali libertà assoluta di introdurre quali tutte le nuove immagini del Meraviglioso.

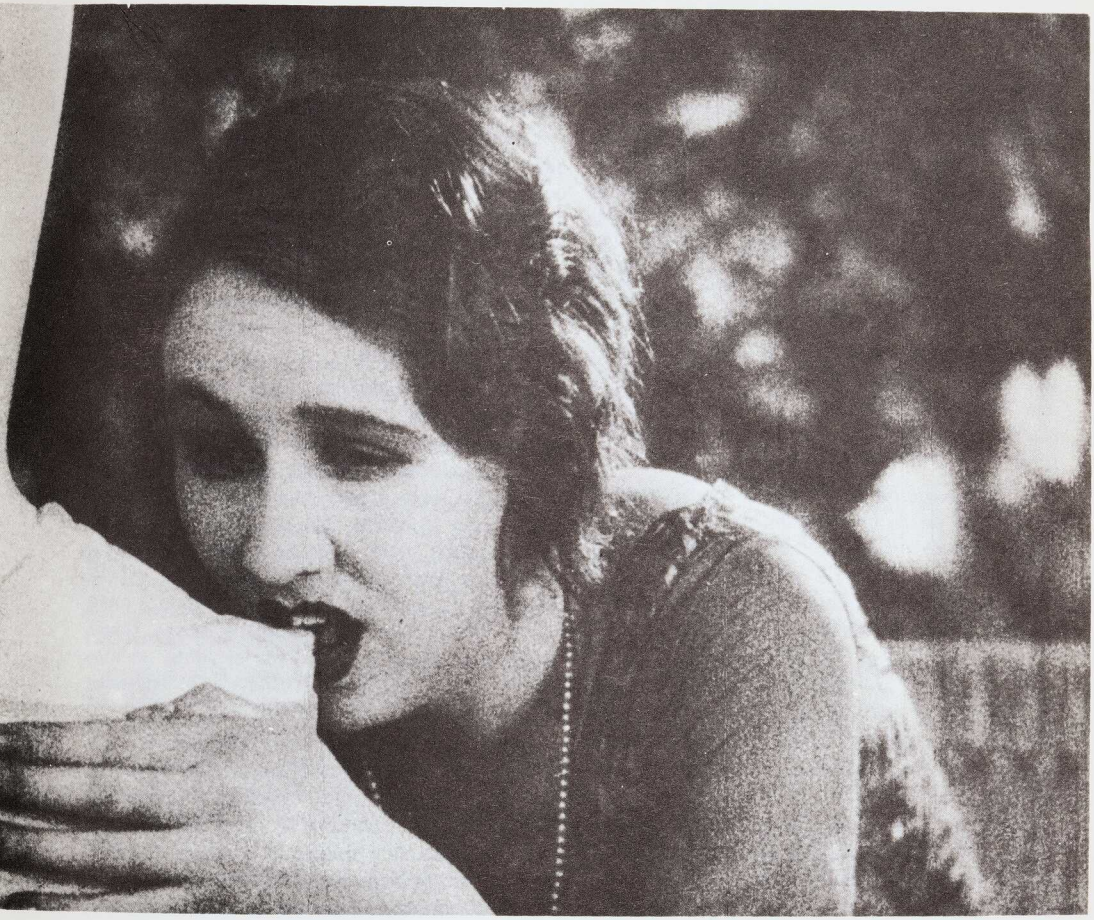
Come la stella marina de **L'Etoile de Mer** o la conchiglia de **La coquille et le Clergyman** un identico, semplice oggetto fu impiegato quale elemento chiave, dandogli nuova personalità e diversi valori associativi, in modo da operare da leitmotif per tutta la durata del film. In **Un Chien Andalou** Buñuel e Dali si servirono di una scatola rigata, niente affatto funzionale, quale inspiegabile centro di attenzione in alcune scene staccate. Inizialmente la si vede in un primo piano attorno alla vita dell'uomo in bicicletta; più tardi vediamo una ragazza che contempla indifferente una mano mozza; quando la folla le si raccoglie attorno entra in scena un poliziotto che, per nulla meravigliato, l'ammonisce, raccatta la mano e la ripone nella scatola, e quindi allontana la ragazza. Verso la fine del film la scatola viene trovata tra le rocce in riva al mare dalla donna e dal suo amante; contiene resti del grembiule femminile ed è stata ammaccata e rotta dal moto delle onde sulla spiaggia. Attraverso la sua partecipazione all'azione cinematografica l'inoffensiva scatola a righe ha acquistato una completa, nuova realtà, tipica degli oggetti surrealisti.

Mentre per tutta la durata il ritmo mantiene una certa uniformità, Buñuel fissava l'azione del film nei limiti di uno schema di tempo arbitrario e intenzionalmente ambiguo. Il film si apre con la dicitura: « C'era una volta »; segue il prologo; quindi le parole: « Otto anni dopo »; più in là, prima che i due gemelli entrino nella casa dove si trovano l'uomo e la donna, viene proiettata la didascalia: « Verso le tre del mattino » subito seguita da: « Sei anni prima ».

Non esistono corrispondenti mutamenti di tempo filmico a cui poter paragonare queste diciture che servono a Buñuel per dirci, quasi alla lettera, che non è esatto guardare un film surrealista con gli stessi occhi che usiamo per i normali avvenimenti di causa ed effetto.

Nel suo secondo film **L'Age d'Or** (1930) Buñuel, questa volta senza la collaborazione di Dali, eliminava le indicazioni di tempo costituite dalle didascalie e combinava figurativamente eventi passati e presenti senza riconoscerne esplicitamente la differenza temporale. In una delle prime scene ci mostra quattro arcivescovi che leggono preghiere su una costa rocciosa, un gruppo di banditi (guidati da Max Ernst) si prepara ad attaccarli, ma inspiegabilmente muoiono prima di effettuare il loro piano; nello stesso momento un gruppo di preti, ufficiali e ministri sbarcano nei pressi per scoprire la Roma Imperiale e trovano gli scheletri dei quattro arcivescovi. Dopo l'esperienza di **Un Chien Andalou,** Buñuel si sentì libero di mischiare, a piacimento, sequenze di tempo senza bisogno dell'aiuto di didascalie su cui focalizzare la tensione o di espedienti, quale il rallentatore o il montaggio parallelo, per ampliare lo sviluppo lineare degli avvenimenti, come in **Entr'acte.**

Lo straordinario potere visivo de **L'Age d'Or**



L'âge d'or di Luis Buñuel (1930)

è il risultato della predilezione di Buñuel di filmare la realtà esterna come appare, e di prestare una ben calcolata attenzione ai dettagli naturalistici. In questo notiamo l'affinità del suo lavoro con la critica paranoica di Dali e le risultanti « immagini di concreta irrazionalità ». Negli anni venti quando la speculazione dei nuovi mezzi filmici era di gran moda tra gli artisti di avanguardia, Buñuel fu l'unico ad alzare sdegnato la voce contro ogni inutile distorsione o giochi di obbiettivo. L'inserimento di pellicola che mostri il crollo di case vere, la brutalità di un paesaggio costiero o il documentario di un massacro, simile ad oggetti trovati, allorché inseriti nel contesto, divengono metafore per la strana passione esistente nell'azione del film.

La più pungente di tutte è la parte iniziale: un combattimento di scorpioni ripreso documentaristicamente con primi piani focalizzati sui pungiglioni e le sacche venefiche. L'uccisione di un topo prepara ironicamente la scena per i conflitti e la violenza poetica che seguono.

Ciò che distingue in maniera significativa i film surrealisti dai loro predecessori dadaisti, e, soprattutto, ciò che dà a **L'Age d'Or** una statura monumentale, è che al fondo dimorano conflitti fondamentali e selvaggiamente appassionati.

Ne **L'Age d'Or** la lotta va al di là di quel desiderio amoroso in cerca di compimento, per includere la classica battaglia dell'amore ideale e senza freni contro le restrizioni, le convenzioni e la morale che la società si è imposta. Gli atti scandalosi degli amanti ideali si riversano nella vita comune dei membri di una società strutturalizzata. Il confronto porta alla frustrazione degli amanti e l'aggressione concomitante diviene il mezzo principale di Buñuel per scatenare, senza più limiti, le licenze poetiche del Surrealismo. Le conseguenze sono portate fino al limite di offrire a Buñuel l'opportunità di rendere al Marchese de Sade (con la scena di chiusura dei sopravvissuti nello Château di Selligny) il tributo che egli ed i surrealisti sentivano di dovergli quale storico eroe di passioni in contrasto con le restrizioni sociali.

Oggetti comuni sono scaraventati in relazioni assurde ed eccezionali. Per esempio un'alluce, parte di una statua, serve all'amante (Lya Lys) per soddisfare la sua frustrazione erotica; un aratro diviene strumento della rabbia e della delusione dell'amante: le piume che escono da un cuscino sventrato sono trasformate in simboli, stupendi e sublimi, della sfortunata condizione degli amanti.

Ne **L'Age d'Or** Buñuel ebbe il vantaggio del sonoro che egli usò per tutto il film quale elemento complementare e di sovrapposizione. Durante la scena d'amore nel giardino viene inserito un dialogo gratuito, senza che gli amanti muovano le labbra, che commenta alla lettera l'indicibile stato della loro passione. All'inquadratura finale della croce ornata da capelli femminili fa commento un insipidissimo « paso doble » (anticipando la sardonica scena finale di **Viridiaña** dove in sottofondo si sente un motivo di rock'n roll mentre Viridiaña si appresta a giocare a carte col cugino).

Buñuel impiegò largamente avvenimenti incidentali della vita di tutti i giorni che, posti come ostacoli agli amanti, sarebbero serviti da catalizzatori per portare la loro passione a metaforici atti di oltraggio e violenza. Durante la scena della scoperta della Roma Imperiale, allorché un cagnolino abbaia all'uomo trascinato a forza lontano dalla sua amante, questi si libera per un attimo e prende violentemente a calci la bestiola. Nel vedere un cieco che potrebbe impedirgli di prendere il tassì che lo porterà dalla sua amante, l'uomo si avvicina all'invalido e deliberatamente lo atterra. Quando la madre della ragazza, che pone tra i due amanti una barriera di convenzioni sociali, distrattamente rovescia del vino addosso all'uomo, questi esplode e la schiaffeggia.

L'oltraggio che Buñuel ci descrive, è l'identico spirito allegorico che ha alimentato tutti i grandi movimenti rivoluzionari della storia. Henry Miller ha detto del film: « L'intera costruzione della società è lacerata, strato a strato, fibra a fibra; e ci è dato di vedere i nervi e i vasi capillari degli organi più interni, le articolazioni e la struttura scheletrica ». Buñuel non tentava di presentare un annichilimento del mondo, ma piuttosto, di rivelarne una nuova e più significativa sostanza centrale.

Con **L'Age d'Or,** Buñuel ci lascia poche possibilità di poter chiamare sogno o fantasia ciò che egli ritrae. Le esplosioni emozionali son troppo strettamente correlate all'effettiva vita quotidiana. Ma nel contempo, ciò che avviene nel film non potrebbe mai accadere nel contesto degli eventi quotidiani: un padre non spararebbe al figlio che gli impedisce di accendere la pipa, né una figlia si metterebbe a baciare sensualmente il padre che le ha appena interrotto l'abbraccio con l'amante.

Accanto alla spaventosa forza de **L'Age d'Or, Le Sang d'un Poète** di Cocteau (1930) sembra in effetti una cosa fragile e leggera.

Sicuramente il lavoro contiene la maggior parte delle componenti atte a qualificarla degna di appartenere al « corpus » dell'opera surrealista.

L'eroe è lo stesso autore, l'artista ribelle, che paragona la sua posizione all'intera umanità e contro di essa. La ribellione dell'eroe è il mezzo che gli permette di allargare ed esplorare la consapevolezza di sé. E' fuor di dubbio che le didascalie in versi inserite per descrivere determinati momenti, e il commento di Cocteau all'azione, presentano una similarità con quello usato da Man Ray ne **L'Etoile de Mer.** In ogni modo è proprio l'auto-coscienza di questo accostamento che c'impedisce di considerare **Le Sang d'un Poète** come un'opera interamente surrealista. Lo stesso Cocteau sconfessò ogni tentativo di collegare il suo film a quelli dei surrealisti, nonostante la sua estetica si evolvesse nello stesso periodo del dadaismo e del surrealismo ed egli prendesse parte a diverse attività situate ai limiti di entrambi i movimenti. Il suo primo tentativo è indirizzato più verso la ricerca della bellezza o della sensibilità artistica che non verso quella metafisica di ciò che esiste al di là di limiti noti.

Nel terzo episodio il giovane è atterrato dalle simboliche palle di neve della Bellezza che il poeta, nel quarto ed ultimo episodio, cerca invano di ricatturare. Le sequenze mostrate attraverso il buco della serratura di stanze d'albergo (il film è stato spesso descritto come medium per spiare dal buco della serratura) sono espedienti per dare al poeta l'occasione di guardarsi e valutarsi. Entrambe le scene conducono ad una stessa conclusione, ad un suicidio metaforico. (Chiaramente somigliante alla scena della conferenza stampa in **Fellini 8½** dove si manifesta il narcisismo di Guido. La massa dei giornalisti, personificazione delle nevrosi, lo sommerge ed egli guarda la sua immagine riflessa dal cristallo del tavolo prima di nascondersi e spararsi).

Il poeta è maledetto dalla stessa coscienza di sè in rapporto a ciò che lo circonda: la bellezza assoluta, che può aver conosciuto nella innocenza della sua giovinezza, sta al di là, irraggiungibile.

Altri lavori cinematografici, surrealisti o ispirati al surrealismo, meriterebbero di essere esaminati: **La Perle** di George Hugnet; le opere non direttamente collegate al movimento, Maya Deren e altri tentativi di sperimentalisti negli anni '40-'50, **Dreams That Money Can Buy** di Hans Richter, **Orpheus** di Cocteau e tutti gli ultimi lavori di Buñuel. Ma questo è un discorso a parte, uno studio non ancora intrapreso su un argomento molto vasto.

COSE ILCI NEMA SPER IMEN TALE

di
Patrizia
Vicinelli

Patrizia Vicinelli è nata nel 1943. Ha collaborato con EX di Emilio Villa, con Marcatré e Tool. E' stata invitata coi suoi lavori al quarto congresso del Gruppo '63 a La Spezia. Attualmente si occupa di teatro con Aldo Braibanti a Roma.

Che cos'è il cinema sperimentale?

E' LA

La LALALALA
LALALALA
CCO

LALLa KKOLTt

CHE

COS'S.e. COLT

Living and glorious, Amore amore,
Good bye in the mirror, Petite guerre,
Verifica incerta, Non permettetelo, Cinegiornale,
Violentia?, Ingorghi, NO STOP GRAMMATICA musica?
in corso, Insomnia, Ti sogno, Di A vita,
Voyage, Cara

S PPR
AR.
AR.

V VLT. O².

p.

S AR
AR
AR
ar. S P
AR

Mary
for you go
money,
A morca,
ricia due do-
cumentari di,
Volerà
magie nel 70,
Verifica del tempo
incerta
Amore Amore

E
LA
KAPPA

Paolo Menzio
Antonio de Bernardi
Silvio Loffredo
Giorgio Turi
Roberto Capanna
Romano Scavolini
Baruchello
Aldo Braibanti
Giuseppe Lenti
Mario Masini
Paolo Brunatto
Magdalo Mussio
Alfredo Leonardi
Alberto Grifi
Eugenio Miccini
Lamberto Pignotti
e
Alberto Grifi
Alfredo Leonardi
e
Mario Masini
e
Magdalo Mussio

il cinema sperimentale È

~~CCOLT~~ ~~UNIVERSUNIVE~~

Kolt

Sappa

cale

questi sono q

i

bu ''''''[eco]

T.T.T.T.T.

o

Carattere
Carattere
Carattere
Carattere
Carattere
Carattere
Carattere
Carattere
Carattere

S, PERI

mentale

MENTALE

Mario Masini
Il sogno di Anita, Immagine del tempo. Insomma.

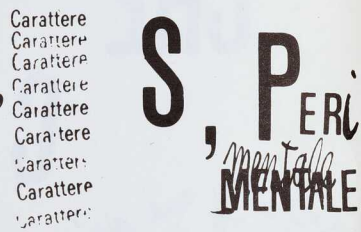
STRA

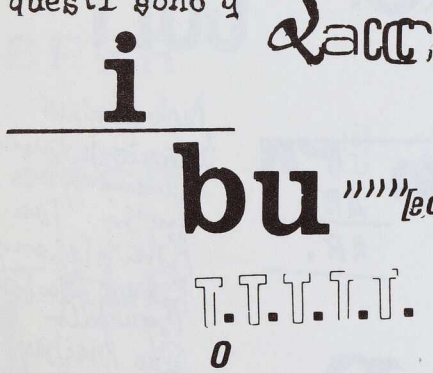
PRESENTA IL

Alfredo Leonardi
Amore Amore Living and glorious, Cinegiornale musica in corso.

Alberto Gifi
Virulentia, 110 stop gramatica. Alberto Gifi e Gianfranco Baruchello La Verifica incerta. Paolo Menzio Antonio de Bernardi Cara Mary. Silvio Loffredo due films.

ANCHE CONRAD





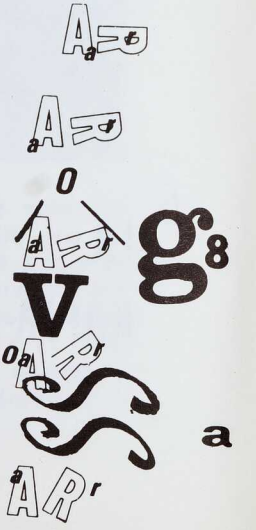
Magdalo Mussio good bye in the mirror petite guerre, go for your money. Romano Scavolini A musica cieca. Paolo Brunetto noces irons à Tatisti. Un'ora prima di Amleto più Pinocchio. Eugenio Miccini Lamberto Pignotti Volerà nel sessanta. Giorgio Luri e Roberto Lapanna Voyage, Non permetterò. Aldo Braibrenti I rospi. Giuseppe Sentti due cose.

g8

V

lio

a



quando invece dovete sviluppare il girato occorre il nastro magnetico il missaggio il Luce o Catalucci che sviluppano e stampano (lire 80/m) circa la sala di doppiaggio la moviola 16/o/35 mm il taglio del negativo le musiche e la stampa finale (farsi pagare una copia) S.E.O.O.

aHHHH, E' UNA

Come fare il cinema sperimentale! = Istruzioni :

IL METOL
IDROCHINONE
BROMURO
CARBONATO
SOLFITO
BROMURO D'ARGENTO
CIANURO

Per assolvere questo [illegible] i moduli della [illegible] idea da A a B [illegible] cervelli [illegible] cinema [illegible] ricevere [illegible] sperimentale [illegible] al AH. [illegible] che stava [illegible] minimo [illegible] le [illegible] inserimento [illegible] Ma [illegible] do [illegible] in [illegible] questo [illegible] di cinema è anche [illegible] gli [illegible] fiducia [illegible] coraggio [illegible] lo capirete che [illegible] un poco qualche tempo lungo se non le diable d'ingegno au corps

KAPPA

la pellicola 16 mm o 35 mm la Kappa ARRIFLEX o la Paillard 16 FERRANIA meglio però la KODAK gli obbiettivi anche l'Angenieux di Parigi lo zoom e un grand angolare se non altro ci vuole la stella Tamiro dei panni neri due chassis un cavalletto dei mascherini e dei filtri un fonico munito di registratore professionale NAGRA un microfono e una cuffia un aiuto operatore un regista un aiuto regista e un rivoltore il parco lampade con qualche spot degli attori (ma non è strettamente necessario) di più delle espressioni intense o almeno banali

ALBERTO GRIFI

Alberto Grifi è nato a Roma il 29 maggio 1938. Il suo primo mediometraggio è **Nonotte** girato con Beppe Lenti e distrutto dalla produzione poichè la sceneggiatura veniva modificata nottetempo dagli autori, durante la lavorazione (1961). Un breve film del 1962, un ritratto comportamentale di una ragazza, è conservato in un cassetto per essere usato in futuro come flash-back. Dal 1961 Grifi conduce una documentazione periodica sulla scrittura. **La Verifica Incerta,** montaggio da 150.000 metri di vecchi film celebri, con Gianfranco Baruchello, proiettato per la prima volta a Parigi nel maggio 1965. Ha girato dei pezzi per l'Amleto, di De Berardinis che deve andare in scena. Sta portando a termine **Virulentia, Transfert per Kamera** (uno dei bandi di Virulentia, proposta di uscita dal teatro di Aldo Braibanti) iniziato nell'ottobre 1966. Ha girato da pochi giorni **Regressione da Kamera,** (NO STOP GRAMMATICA) un happening durato 24 ore durante il quale ha anche provocato lo « Svezzamento per background » che costituirà la colonna sonora della « Regressione ».

N. B. - I doppi sono tutte le inquadrature della stessa azione scenica ripetuta. Vengono scelti o scartati in sala di proiezione dal regista e dalla segretaria di edizione in funzione delle loro varianti.

I tagli e i fermi di macchina, sono quelle parti della scena (prima del ciak, dopo lo stop, e i pochi fotogrammi per il controllo della velocità della pellicola) che il regista e la ragazza passafilm scartano in moviola scegliendo inizio e fine all'interno della lunghezza del girato .

Il ciacchista, il parrucchiere in fuga, il sasso di gommapiuma, il morto in piedi, tutto ciò che nella convenzione scenica è individuato come errore e accessorio, il ritoccatore di piaghe, se piove un ombrello e un inserviente in più, o rifà il letto, ecc.).

Domanda — Ritiene che ci sia una differenza di valore morale tra il rapporto completo e il rapporto incompleto?

La Verifica Incerta è nata come ricerca dei motivi estranei alla premeditazione e come autoterapia, eleggendo a test reattivo 150.000 metri di film celebri.

Domanda — Lo sentiva più « suo » nel 1964?

Prima che l'Amichevole Censura del Caso e o Gianfranco Baruchello mio complice, mi incitassero ad incerti sblocchi affettivi, provocando nella Verifica la metamorfosi in un mediometraggio dal delirio ironico, e prima che la estrazione dei pezzi da montare fosse affidata alle tabelle dei Random Numbers, solevo usare le scene scartate (scartate da una prima osservazione durante la quale sollecitavo la mia tensione emozionale con amfetamine ecc. per provocare uno stato proiettivo di regressione dissociativa) per recuperare il mio residuo di concentrazione isterica censurato in prima istanza.

Domanda — Ritiene che la censura cinematografica italiana assolva soddisfacentemente il suo compito o pensa che sia troppo lassista o intollerante?

Uno degli schemi di montaggio della Verifica è ricavato sulla falsariga di alcuni test usa-

Playback in costume di A. Grifi (1961)

ti per l'assunzione del personale in fabbrica: (rappresentazioni di situazioni mal definite fra personaggi anch'essi imprecisi. L'assumendo (o lo spettatore) credendo di dare un'interpretazione evidente rivela le proprie tendenze profonde, ecc.). Da quel momento lo spettatore potrebbe essere usato come Censore Innocente.

Da questo meccanismo sono nati il Presagio volgare di Eddie Spanier, l'Equivoco di S. H. specialista in controcampi dall'alto, il Ricattato verde, l'Evirazione pre-parto di Webb, il Pellerossa triplo sedotto dagli specchi, l'Apertura e Chiusura delle porte a quiz, lo Starter orizzontale, i Piromani egizi che perquisivano la borsa scrotale.

Questo procedimento, esteso nel 1966 alla tecnica di ripresa di un film che non è mai uscito, introdusse nell'iter narrativo della sceneggiatura la presenza dei fermi di macchina, i ciak, i paesaggi numerati, i cartellini « esterno notte » o « alba », le scale dei grigi, i segni obliqui della dissolvenza, gli start del missaggio, i tagli, i doppi, ecc..

Domanda — Ha un hobby particolare?

Per 7 mesi, durante tutta la lavorazione della Verifica mi ero nascosto nello studio di Gianfranco Baruchello; lasciavo circolare strane informazioni, lettere, ecc. per stimolare un transfert a distanza e a posteriori dei miei conoscenti su di me, che recuperavo per esempio col rapporto serale del pedinamento di Beppe Lenti, che facevo perseguitare da false telefonate, e a cui affidavo quotidianamente a sua insaputa le avventure dei personaggi del film.

Ho conservato un foglio di montaggio su carta millimetrata, dove si possono seguire parallelamente alle mosse di Beppe, le epopee dei personaggi di cui era stato segretamente nominato controfigura, in una serie di incontri e incidenti di montaggio che si modificavano di giorno in giorno. Altre persone erano state designate coi ruoli di eroe sceneggiante, spettatore inconsapevole ma prevenuto, genericofuori campo, ecc.

Domanda — Ora è felice?

Il fallimento del film come autoterapia è accertato dalla identificazione della struttura diagnostica in una operazione di stili che nel momento in cui definisce la malattia, la mantiene in atto.

Domanda — Che cosa vorrebbe riuscire a modificare, soprattutto, nel suo viso?

Penso di girare un altro film alla maniera di un crudele cineamatore che uccideva con sistemi sempre diversi le donne che attirava nella sua casa, per perpetuarne la morte in 8 mm., a colori.

Assunto il ruolo di strangolatore dalla macchina nascosta e di vittima con l'autoscatto, mi offrirei l'alternativa di divenire l'eroe di me stesso o di suicida in campo. Considerando la macchina da presa come uno specchio che propone un monologo con varianti temporali, svolgibile anche a ritroso (nel senso presente-passato) mi propongo di comporre un identikit perigenetico della mia faccia spiando ad esempio, l'opacizzazione del mio sguardo come fase celebrativa della mimesi con la corazzatura caratterale del Nemico; il percorso di alcune zone erogene emigrate sotto al colletto; un certo sorriso come contropartita della consapevolezza della permuta della pazzia in miseria e o viceversa.

Domanda — Per il bagno che cosa usa di preferenza?

Il playback della dispnea, rimozione biologica della lotta per l'ossigeno, nel doppio ruolo di proptero e di astronauta vagante, affoga e oscilla nel prisma ad aberrazione cromatica introiettante, con la frantumazione del fotogramma, l'orizzonte e l'oceano che si prosciuga.

LA VERIFICA INCERTA

Partendo dal desiderio di verificare se era applicabile al cinema la peripezia o la testimonianza di altri linguaggi Baruchello e Grifi hanno lavorato su materiale di rifiuto della distribuzione e del montaggio. Il film che ne è derivato **La Verifica Incerta** può essere inteso — a piacere — come un esperimento linguistico, un giuoco, un omaggio postumo a « La femme 100 têtes », o un happening (che in realtà è durato otto mesi). Il materiale di partenza, 150.000 metri di pellicola, è stato prima selezionato mediante l'uso della tabella statistica dei numeri casuali (Random Numbers) e poi montato.

La sceneggiatura non ha dunque preceduto l'esecuzione dell'opera ma è stata dettata da questa.

Il film tratta delle avventure di uno o più protagonisti che assomigliano a un tale, certo Eddie Spanier, sconosciuto numero uno delle Statistiche, personaggio ipotetico che dal punto di vista morale farebbe bellissime figure se non si trovasse di continuo sorpreso e coinvolto negli incidenti del montaggio. I Vichinghi, la marina tedesca, sir Walter Raleigh, i fedeli Sikh, Clark Gable, il principe Filippo, Sinhue lo egiziano e le Nostre Truppe Vittoriose partecipano con ruoli fondamentali anche se della durata di pochi fotogrammi e dunque all'orlo della percezione visiva. Con le stesse modalità si possono vedere: colonnelli codardi incerti sull'uso della loro autorità; cannonieri del Settimo Cavalleria che sparano contro obiettori di coscienza alle dipendenze di celebri registi italiani contemporanei; personaggi storici che prendono spunto dall'atmosfera morale delle catacombe per affrontare gare olimpiche con conseguenze talvolta tragiche; eroi ignoti che marciano al suono di pifferi, contrapposti ad altri pochi, protervi e scettici, premiati, loro soltanto, col titolo ambito di Faraone; personaggi femminili di grande spicco e dolcezza come Marike Webb e Susan, quest'ultima insolentemente corteggiata da romani in corazza che non si trattengono dal proporle offerte sconvenienti; e Finok, l'indiano che vestito l'abito talare tiene poi conferenze a Civitavecchia sull'età prepubere.

Molte e avvincenti dunque le vicende narrate da questo film.

Gli autori, due incompetenti (un pittore e un fotografo) hanno inoltre raccolto in un dossier tutto il materiale proveniente da questo esperimento. In particolare l'archivio di possibili scambi epistolari tra i personaggi, la contabilità privata del o dei protagonisti, i principi statistico-morali che, a richiesta ne sarebbero derivati, con conseguente attribuzione casuale dei Vessilli e delle Opinioni anche Politiche nonchè, naturalmente, i piani a posteriori di montaggio del film.

Sono stati tenuti in particolare evidenza i consumi di materiali e servizi in rapporto ai bisogni sia dei personaggi che degli autori che con quelli finiscono poi per confondersi.

Gianfranco Baruchello

MARIO MASINI

Mario Masini è nato a Savona nel 1939.
Dal 1959 al 1961 ha frequentato i corsi di operatore cinematografico del Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma.
Lavora come operatore sia per il cinema che per la televisione.
La sua attività di regista inizia nel 1963 con **Il sogno di Anita,** bianco e nero, seguito dal cortometraggio **Immagine del tempo** sempre del 1963.
Ha in preparazione un lungometraggio, **X chiama Y** in bianco e nero e colore.

Dal mio lavoro di operatore ho tratto una esperienza molto interessante, soprattutto dal punto di vista tecnico: cioè ho compreso l'importanza di un dato tipo di luce, della funzionalità di un carrello, di un primo piano, di uno zoom; insomma tutte quelle nozioni e dati tecnici che mi sono estremamente necessari.

Ma nei miei film sperimentali ho tentato di ritornare alla vecchia tecnica: prendo come punto di partenza una storia molto semplice che mi serve da traccia e cerco di ricostruirla cinematograficamente in modo tradizionale.

Tuttavia non è che abbia rifiutato questi mezzi moderni per una forma di snobismo, ma per l'esigenza di assimilare anche la vecchia tecnica, non solo, ma ho comprato apposta una cinepresa del 1925 con velocità di 16 fotogrammi al secondo; infatti quando prendo in mano una macchina da presa voglio filmare nella maniera più « pulita » possibile cercando di togliermi tutte le abitudini del mestiere e per far questo ho bisogno di un mezzo che mi limiti, che mi blocchi il gesto.

Sono molti i registi che ammiro; da Fellini a Godard, per fare solo due nomi, ma cerco anche di studiare con attenzione i « filmetti domenicali »: quelli fatti dal dilettante colla famiglia quando va al mare. Questi secondo me sono estremamente interessanti perchè totalmente al di fuori di quello che è la classica tecnica cinematografica; è chiaro che non sono belli di per sè ma sono veramente puri da un certo punto di vista e vi posso trovare delle ispirazioni anche per i miei film.

Il mio primo film è del '63 e si chiama: **Il sogno di Anita;** durante i tre mesi del nostro fidanzamento mia moglie mi aveva parlato molto di sè e, per meglio scoprirla, durante il viaggio di nozze l'ho scelta quale soggetto del mio film.

Il secondo è un documentario su una litografia di Vedova intitolato: **Immagine del tempo** dove ho cercato d'interpretare i segni astratti in bianco e nero attraverso delle immagini dal vero.

Per questo film che sto facendo ho già girato tre quarti d'ora di materiale; i soggetti li trovo in famiglia: mia moglie, me stesso, il bambino, la casa, qualche amico e basta. Voglio tentare con quest'ultimo film: **X chiama Y** di fare delle riprese con molto respiro una dalla altra in modo che si possano registrare le variazioni di tempo nei miei personaggi; quasi una crescita fisica, presentare cioè le varie sensazioni ed intuizioni del personaggio che si trasformano, si cambiano e s'intersecano tra di loro.

Nei mie film non cerco mai di far capire qualcosa di preciso; cioè la modestia dell'esposizione deve essere tale che il pubblico possa andare incontro all'idea che io propongo per cui il personaggio che rappresento deve uscire da solo. Io l'aiuto con tutti i mezzi a mia disposizione e se il pubblico riesce ad aiutarmi nella comprensione di questo personaggio, posso dire d'aver raggiunto il mio scopo.

ALFREDO LEONARDI

Alfredo Leonardi è nato a Voghera nel 1938. Laureato in Lettere, lavora come assistente e regista teatrale con complessi giovanili e universitari. Assistente poi di Ugo Gregoretti nei Nuovi angeli e nello episodio del Pollo ruspante in Rogopag. Collabora anche a vari programmi culturali per la televisione (Almanacco, Approdo, Cordialmente, ecc.).
Inizia la sua attività di regista realizzando vari cortometraggi: **Indulgenza plenaria,** 1964; **Living & Glorious,.** 1965; **La festa ambigua** e **Stoccolma un giorno,** 1965; **Musica in corso,** 1966, **Noi.** 1966.
Per il suo primo lungometraggio, **Amore amore,** in colore e bianco e nero terminato nel 1966, si è valso della collaborazione di: Mario Masini, direttore della fotografia, Don Cherry e Gato Barbieri, commento musicale. Produzione: Enzo Nasso.

Ci parli dei suoi film.

Nel '64 ho fatto il primo cortometraggio intitolato: **Indulgenza plenaria** basato su una tesi: la sopravvivenza oggi di atteggiamenti, mentalità, costume autoritario, poliziesco e sopraffattore in generale; sia a livello privato che a livello pubblico. Questo film è stato incriminato dall'autorità giudiziaria, ma poi assolto per sopravvenuta amnistia.

Il secondo è: **Living & Glorious** che nasce dalla mia convivenza con il Living Theatre, è girato con una macchina a 16 mm. piuttosto rudimentale. Questo cortometraggio non ha una storia, sono delle impressioni di vita, vissuta con il Living che prova i "Mysteries" e monta le scene e recita "Brig"; poi si vedono gli attori mentre si truccano, si cambiano, vanno a trovare un amico malato, girano per la città. Questo mio incontro con il Living è fondamentale sia sul piano ideologico che su quello umano.

Poi ho fatto altri due documentari: **Stoccolma un giorno** e **La Festa ambigua,** non m'interessano molto: sono il risultato di un soggiorno di dieci giorni a Stoccolma ed ero obbligato a girare per questioni finanziarie. La permanenza era troppo breve per poter stabilire un contatto con la città.

Nel '66 ho girato quest'ultimo cortometraggio che si chiama **Musica in corso;** è nato dall'occasione della preparazione di un concerto di musiche di John Cage che stavano allestendo Sylvano Bussotti e John Phetteplace. Gli spartiti di Cage in larga maggioranza non esistono; cioè sono delle indicazioni di come fare lo spartito. Vi è una serie di trasparenti con linee, fori, punti che devono essere buttati uno sull'altro lasciandoli cadere dall'alto e, a seconda di come s'intersecano, cioè dalla misurazione del casuale sovrapporsi dei lucidi, si ricava una serie di dati che permettono la costruzione dello spartito. Nella prima parte del cortometraggio, Bussotti fa questo gioco, cioè prepara lo spartito. La parte centrale è il pranzo di Bussotti con due suoi amici. Infine vi sono le esecuzioni dei due pezzi: uno è "45' for speaker" e l'altro è "Cartridge Music". Non è un cortometraggio didattico, nello stesso tempo neppure un cortometraggio sperimentale vero e proprio, perchè il suo scopo era di seguire più o meno questo itinerario con una tecnica di ripresa se vogliamo più attenta a certi fatti visivi che poi sono quelli che m'interessano.

Il mio ultimo film è il lungometraggio **Amore Amore,** terminato quest'anno e che ha partecipato al recente festival di New York.

Lei pensa che sia sentita l'esigenza di un cinema sperimentale?

Ci sono alcuni principi, alcuni statement negativi più che positivi comuni a moltissimi registi moderni e non moderni, d'avanguardia e anche non d'avanguardia. Evidentemente noi siamo arrivati a un punto tale per cui credo che il racconto, cioè la storia, non ha più una importanza, un peso, un interesse. E' più facile andare a vedere qual'è la funzione di certi film o del film in generale, che può essere di divertimento pubblico oppure funzione didascalica oppure di esperienze conoscitive originali, come può essere quella della poesia o della pittura; evidentemente a me interessa quest'ultima strada.

Ma alcuni di noi desiderano inserirsi in un tipo di produzione più o meno normale e questi interessi sono in un certo modo giustificati dal tipo di cinema che hanno in mente di fare. Per esempio, il mio amico Brunatto ha ideato un film per il quale vorrebbe una produzione a basso costo, però, nei limiti del basso costo, abbastanza normale e, almeno a livello di sceneggiatura, è un film che si presta abbastanza.

Invece quelli che facciamo Masini ed io per quanto siano molto diversi come leggi di sviluppo e come caratteristiche, sono difficilmente proponibili a un produttore. Tuttavia desidero continuare a fare i film che piacciono a me e che purtroppo sono totalmente anticommerciali.

Come spiega invece il successo del cinema d'avanguardia in America?

In America c'è tutta una cultura pittorica, visuale e poi letteraria che è la cultura beat che sta alla base del **New American Cinema.** Questa è la parte più interessante. Quest'enorme retroterra culturale come sta producendo da venti o trent'anni le cose più interessanti che si fanno nell'ambito dell'arte, così ha prodotto anche il cinema che è una delle facce di questa vitalità che non è del cinema americano ma della cultura americana. Secondariamente gli autori del **New American Cinema** sono enormemente eterogenei, come siamo diversi noi, solamente che noi siamo in pochi e questi si spiega pensando che siamo un'area sottosviluppata culturalmente. economicamente, politicamente.

Inoltre è chiaro che ci sono centinaia di giovani desiderosissimi di fare il mestiere del cinema e questo succede anche in America come in Italia. L'America è piena di aiuto-registi e di registi di carriera che lavorano a Hollywood e poi c'è un piccolo nucleo di persone che vivono a New York, a San Francisco, a Chicago che fanno del cinema sperimentale; ma per loro la cosa è enormemente più semplice perchè, a parte quest'enorme vitalità culturale della nazione, c'è anche un'immensa ricchezza. Cioè per loro comprare e sviluppare film costa molto meno che a noi; con la diversità che noi, per guadagnare i soldi da investire in questi film, che ci costano solo e non ci rendono niente, facciamo già un'enorme fatica.

Come vede lo sviluppo di questa avanguardia cinematografica in Italia?

Io credo sostanzialmente che l'avanguardia implichi la ricerca e quasi l'imposizione, a un certo pubblico, di un nuovo assetto mentale, ideologico, estetico, civile. Però la portata di questa rivoluzione è legata a tanti altri fattori che appunto sono la distribuzione, la forza d'urto che è sempre proporzionale al numero e dal momento che il nostro numero è molto basso si tratta di un tipo di rivoluzione estremamente sfumato.

amore amore di A. Leonardi (1966)

AMORE AMORE

Nel caso di **amore amore** venivano a doversi integrare spinte di segno opposto: da una parte la necessità positiva di esprimere nel modo più completo possibile la globalità della mia situazione al momento di girare il film, fare il punto sullo stato delle mie emozioni, opinioni, cognizioni, problemi e curiosità (occorre considerare che questo è il mio primo lungometraggio); d'altro canto l'azione di precise idiosincrasie collegate con l'evoluzione dell'arte contemporanea in generale. Esse sono riassumibili nell'insofferenza per lo psicologismo e nell'affermazione della totale indipendenza da parte dell'autore di seguire l'itinerario creativo che preferisce. Ciò ha condotto nel mio caso all'eliminazione della convenzione della **storia,** sia pure solo come storia dei sentimenti, all'abolizione del protagonista sia esso in terza o in prima persona, all'instaurazione di una specie di policentrismo ideologico e a uno sviluppo narrativo basato su immediate associazioni di natura visuale e non più logica. Su questo punto, nevralgico per l'articolazione strutturale del film, tornerò più avanti.

Il titolo **amore amore,** che è abbastanza elementare e dimesso da fare a posteriori un buffo contrasto, per me almeno, con la natura alquanto pensata del film, definisce il suo primo motore emotivo che costituisce anche il filtro attraverso cui sono stati vagliati i materiali da usare, persone cose informazioni, e determinate almeno buona parte delle associazioni attraverso cui si snodano le sequenze. Al termine **amore** ho correlato il termine **odio** secondo un processo di equivalenza perfettamente acquisito che è superfluo giustificare.

Materiali del film sono riprese **cinéma-dirècte** di diversa natura, parte delle quali incentrate su alcune persone che compiono azioni per esse consuete, **informazioni** di pubblico dominio relative ai campi più diversi, cronaca astronautica, moda ecc., brevi sequenze prevalentemente estratte dai miei cortometraggi. Questo materiale debitamente scomposto si intreccia e si articola secondo leggi ritmiche, analogie o opposizioni visuali o semantiche che tendono a impedire l'instaurarsi di un punto di vista (narrativo) prevalente e a creare quel policentrismo ideologico cui avevo accennato prima che fa si che azioni reazioni concetti affioranti dallo accumularsi delle immagini siano riferibili a tutti i **personaggi** o a nessuno indifferentemente. Le relazioni, le attrazioni che collegano le sequenze sono prevalentemente di analogia o opposizione ritmica o segnica (in quest'ultimo caso sia in senso formale-visuale che semiologico,-comunicativo).

La tendenza antipsicologica e antinarrativa è del resto, generalmente parlando, una vecchia e solidissima **nuova via** che dalla morte del naturalismo teatrale e del verismo letterario si è sviluppata rigogliosamente e ha avuto fra i suoi primi e maggiori capisaldi Jarry e Joyce, per fiorire nel cinema col surrealismo di Clair **(Entr'acte)** Buñuel **(Chien andalou)** e le esperienze di Dziga-Vertov Moholy-Nagy, Richter ecc..

Col passare del tempo è venuto accentuandosi il mio disinteresse, come autore, per le enunciazioni le spiegazioni le analisi logiche messe in cinema. In linea generale le sceneggiature assomigliano troppo a copioni teatrali (e questi ultimi a dialoghi letterari, è una vecchia storia che aveva già innervosito molto Artaud, Appia e Craig).

Con **amore amore** non ho naturalmente voluto sostenere la preminenza della mia soluzione ma solo mostrare quali conclusioni ho personalmente tratto da premesse che sembrano comuni alla maggioranza del nuovo (non solo anagraficamente) cinema.

amore amore di A. Leonardi (1966)

GIORGIO TURI E

ROBERTO CAPANNA

Giorgio Turi è nato a Roma - Laureato in chimica.
Per molti anni svolge attività fotografica; successivamente estende il suo interesse al cinema elaborando materiale ancora solo in parte montato ed utilizzato.
Nel 1962 entra in contatto con il gruppo del **New American Cinema** di New York. In particolare è direttore della fotografia e collaboratore alla regia nel lungometraggio **Goodbye in the Mirror,** realizzato assieme a Storm de Hirsch e Louis Brigante.
Con gli stessi gira il cortometraggio **Day at the roman Flea Market.**
Nel 1963 realizza insieme a Roberto Capanna, il cortometraggio **Il fachiro,** secondo i canoni del cinema-verité.
Successivamente, sempre con Roberto Capanna, realizza il cortometraggio sperimentale: **Voy-age** ed infine nel 1967, ancora con Roberto Capanna, un altro cortometraggio sperimentale: **Non permetterò.**
Attualmente svolge attività di ricerca sperimentale sul linguaggio filmico per conto del Consiglio Nazionale delle Ricerche.

Roberto Capanna è nato a Modena - Comincia a interessarsi attivamente al cinema nel 1961, quando, assieme ad altri giovani registi, lavora con Zavattini alla preparazione del film **Perchè.** Collabora per un certo periodo con altri giovani come Alberto Grifi, Peppe Lenti, ecc..
Nel 1963 incomincia a lavorare con Giorgio Turi. Insieme realizzano un documentario **Il fachiro** e quindi il cortometraggio **Voy-age.**
Nel 1964 partecipa alla realizzazione di un film sperimentale in 16 mm. di cui è regista Nato Frascà.
Collabora in seguito con Paolo Poeti alla regia dei documentari: **Gli eredi di Anubi** e **Gli ultimi stregoni.**
Nel 1967, sempre insieme a Giorgio Turi, realizza il cortometraggio **Non permetterò.**

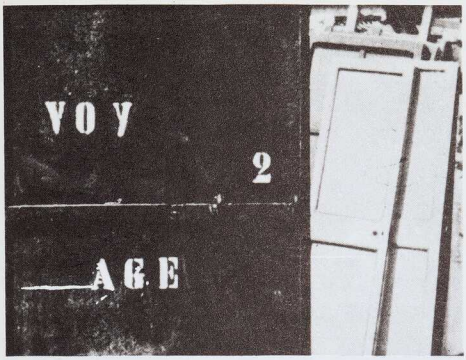
Per poter giustamente valutare la nostra attività cinematografica sperimentale è necessario premettere che abbiamo scelto di lavorare al di fuori del cinema tradizionale, anzi, sotto determinati aspetti in opposizione a questo, non certo per puro amore di polemica o per intellettualistica ambizione, ma per una esigenza vera, lucidamente maturata.

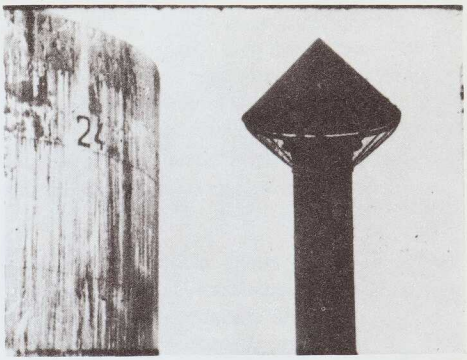
Il cinema tradizionale ha ormai esaurito la sua funzione estetico-comunicativa; i motivi fondamentali di questa situazione vanno ricercati sia nell'apparato economico che è alla base della organizzazione produttiva e distributiva del cinema, sia nella struttura attuale dei film (ci si riferisce ovviamente ai film normalmente in circolazione nei circuiti commerciali).

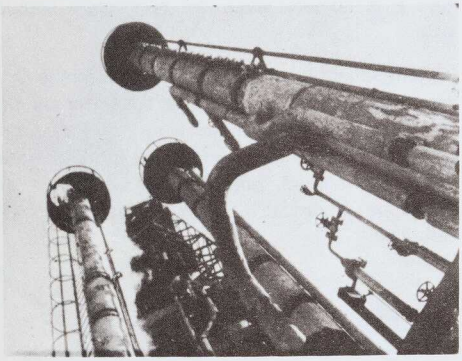
I due fattori sono interdipendenti, ma non è questa la sede adatta per sviluppare un discorso esauriente sul primo punto in questione.

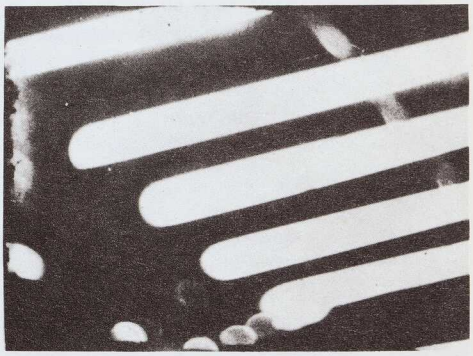
Il cinema **commerciale** si trova oggi in una situazione assurdamente anacronistica: non riesce infatti a liberarsi dai canoni estetici ereditati dalla letteratura, dalla pittura, dalla musica, dal teatro e ormai da queste arti largamente superati.

Motivo fondamentale della sclerotizzazione del cinema attuale è l'utilizzazione quasi esclusiva di modi narrativi di derivazione letteraria.









Voy-age di Turi e Capanna (1963)

Apparentemente la **storia** facilita la comprensione del messaggio che l'autore intende trasmettere; in realtà l'interesse dello spettatore è tutto attratto dall'intreccio, dagli aspetti più superficiali del film, per cui nella maggior parte dei casi la lettura viene deviata, sfugge il significato più profondo eventualmente contenuto nel film stesso.

L'impiego di questi moduli narrativi ha portato ad una schematizzazione strutturale del film. Da una analisi statistica sistematica della corrente produzione cinematografica, si potrebbe facilmente ricavare un codice di tipi e situazioni con cui realizzare dei film tipo per ogni genere; tali opere sarebbero ovviamente caratterizzate da un massimo di banalità, in quanto tutte le situazioni risulterebbero sommamente prevedibili. Al limite si potrebbe formulare l'ipotesi della possibilità di creare un'opera assommante schematicamente gli elementi strutturali comuni ai vari generi. (Un esperimento in questo senso può essere considerato **Verifica incerta** di Grifi e Baruchello).

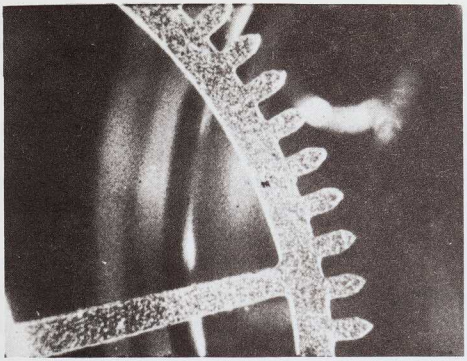
Evidentemente la chiusura in schemi obbligati limita le possibilità del cinema. In particolare la linearità del linguaggio, derivante necessariamente dall'uso della storia, preclude le specifiche possibilità del cinematografo, ed esclude forme di espressione che prendano a modello la polivalenza dei processi psichici del cervello umano, tanto più creativamente impegnato quanto più stimolato nelle sue capacità associative, dissociative, ecc..

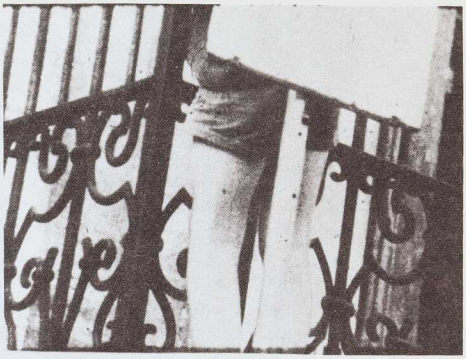
Le nostre sperimentazioni dunque hanno uno scopo ben preciso. Accanto all'implicita critica al cinema tradizionale c'è il tentativo di elaborare forme più adeguate di comunicazione cinematografica, e questo rifuggendo dal gratuito o dal casuale fine a se stesso, ma basandosi sulla verifica sperimentale di presupposti teorico-scientifici attualmente validi.

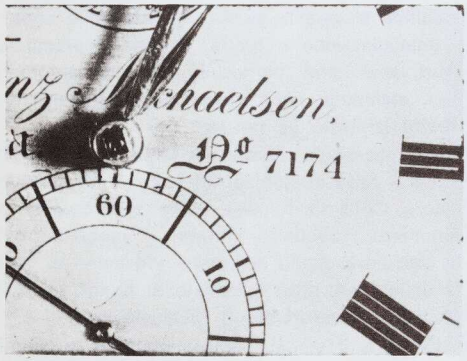
Bisogna ritornare alle origini del cinema e riprendere il discorso iniziato dagli sperimentatori dell'avanguardia storica, dei quali vanno apprezzati non solo i risultati, ma soprattutto il fatto di aver intuito l'importanza delle teorie estetiche e scientifiche a loro contemporane, teorie del resto tutt'oggi valide (ci si riferisce soprattutto alle teorie gestaltiche).

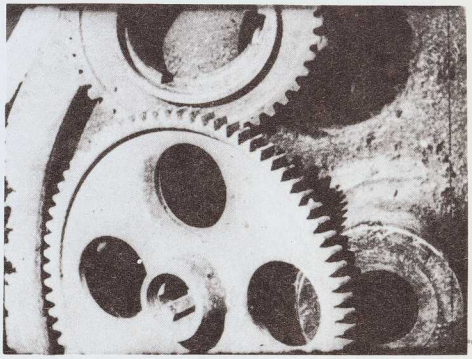
Le nostre realizzazioni cinematografiche sperimentali vanno inquadrate nell'ambito di una ricerca tendente ad organizzare le immagini ed i suoni, intesi come elementi della comunicazione, in gestalt che permettono al ricettore la lettura e la comprensione del messaggio comunicato.

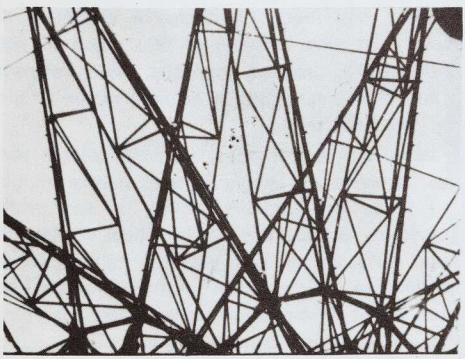
Naturalmente queste premesse teoriche e la concretizzazione costituiscono l'aspetto più propriamente sperimentale dei nostri lavori, sui quali ovviamente si innestano tutte le componenti personali (cultura, gusto, ecc.) necessarie alla creazione di prodotti fruibili, esteticamente validi.

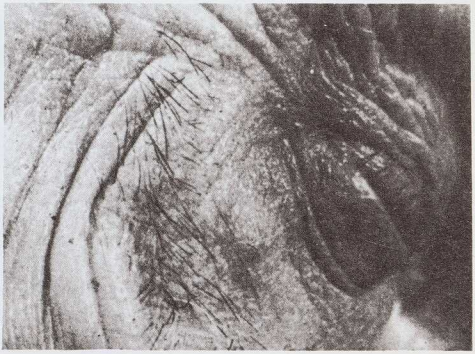












Voy-age di Turi e Capanna (1963)

NATO FRASCA'

Nato Frascà è nato a Roma nel 1931. Dopo la maturità classica ha frequentato per tre anni la facoltà di architettura. Nel '52 inizia a dipingere: la sua pittura di carattere espressionista fino al '55-'56 ha esperienze astratte di particolare interesse coloristico. Parallelamente lavora nel cinema come arredatore, nel '58 come aiuto regista.

Per il suo primo film, **Kappa (Count-down)** terminato nel 1966, bianco e nero e colore, si è valso della collaborazione di: Alberto Grifi, direttore della fotografia e operatore; Roberto Capanna, aiuto operatore; Bruno Frascà, organizzazione; Aldo Clementi, commento musicale.

Il pittore contemporaneo è innanzi tutto uno specialista del linguaggio visivo in generale. Quindi la mia opera cinematografica non poteva essere che un labirinto di relazioni visive e temporali, non diversamente da quanto accade nei miei quadri, anche se con mezzi tecnici e immagini differenti. Nel film (se film si può chiamare) ho utilizzato volta a volta gli « ingredienti visivi e sonori » contemporanei (fumetti, radio, televisione, pubblicità etc.) cercando di caratterizzare delle varie immagini la loro capacità di assorbimento e la loro qualità temporale. Affollando l'opera — non diversamente da come sono affollati i nostri quotidiani condotti percettivi — di richiami e provocazioni a livello sensoriale per tentare di costituire delle associazioni mentali al limite della saturazione, obbligando lo spettatore a dilatare il suo recipiente fruitivo a nuove capacità volumetriche; per costringerlo ad aprirsi a una libertà temporale assoluta dove ricordo, cronaca, persuasione occulta, rimozioni, sensazioni, insomma livello sensoriale e livello psichico non formino due categorie temporali e spaziali separate ma subiscano processi comuni e circolino senza diaframmi in un'area comune dove non conta tanto la misura fisica del tempo quanto la sua relatività capillare.

Dentro il labirinto non ci rendiamo conto di come possa essere leggibile il suo disegno. Se lo guardiamo dall'alto, sì. Mettere a fuoco non significa trovare la giusta distanza dalle cose?

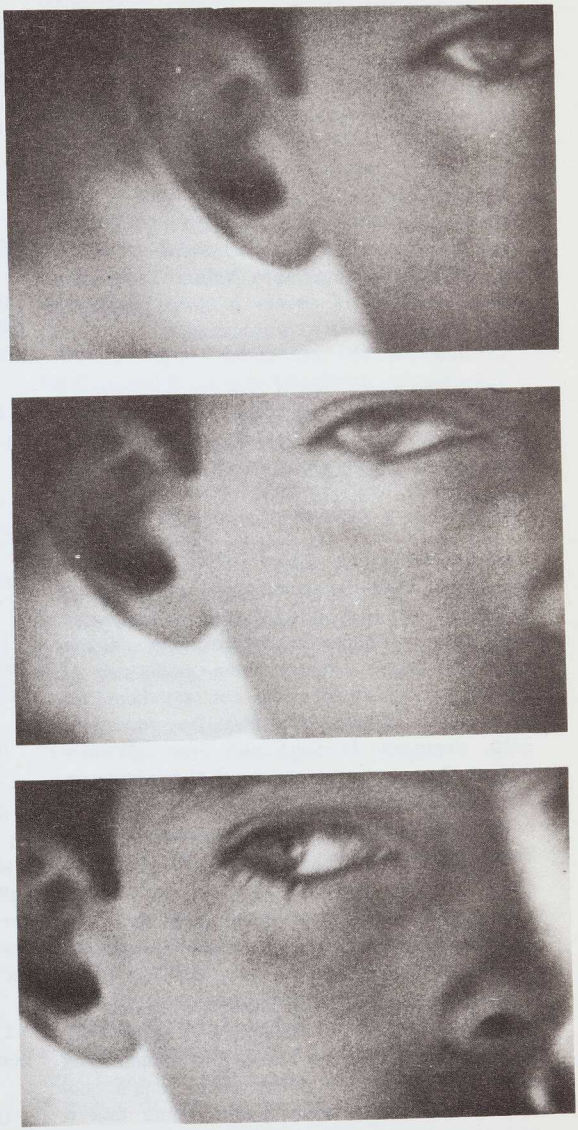
Immaginazione e realtà, desideri repressi, umori, sentimenti, percezioni, censure, automatismi, ambiguità sono alcuni degli elementi del nostro labirinto personale.

E il paesaggio murale del labirinto contemporaneo è fatto di cinema, televisione, maestri del colore, caroselli, fumetti, uomo nello spazio, teleromanzi, pubblicità, pittura, il problema della capsula e quello dell'utero non meno di quello della Cina, tutto mischiato in tempi, suoni e velocità di assorbimenti incalcolabile.

Kappa è il viaggio senza categorie temporali e spaziali di un essere non meno umano nè disumano, non meno meccanico e artificiale nè meno funzionale e naturale di ognuno di noi; che registra, provoca, immagina, vive, reagisce a vari livelli: tanti quanti ne avrà messi in gioco, ossia scatenati.

James Joyce riferendosi a Leopold Bloom scrive: "Il errerait à jamais sous sa propre impulsion, jusqu'aux extrêmes limites de son orbite cométaire, au-delà des étoiles fixes et des soleils variables et des planètes télescopiques, chemineaux du ciel jusqu'aux frontières de l'espace, allant de monde en monde, parmi les peuples et parmi les événements ».

Kappa è un essere sorpreso in flagrante delitto d'esistenza.



Kappa (Count-down) di N. Frascà (1966)

APPUNTI E PREMESSE

Film come storia delle ambiguità; tra la realtà e finzione; film e realtà, storia e inchiesta, passato-presente-futuro Valore del vedere come possibilità di essere e come possibilità di far divenire le cose, provocandole.

La deformazione non è che un accorgimento o un allungamento nel tempo oltre che nello spazio; i Tempi: come simultaneità dei fatti; come sguardo della kamera tradotto in fatto temporale.

La geometria può essere ridotta al campo di operazione dove far convergere e scaricare i segni dell'uomo; quelli del cielo e dell'acqua, della natura, dell'uccello, del volo-uomo, di modo che i segni valgano come traduzione armonica e non simbolo, ma con significati misteriosi perchè non consumati. Dar vita a oggetti, linguaggi da consumare, non già consumati. Ovvero non preoccuparsi di rendere consumabili le cose ma piuttosto di renderle disponibili a un qualsiasi consumo; a tutti i livelli. Segni-emblemi (Ulysses).

Il significato del film deve venir fuori per associazioni di immagini, non per spiegazioni.

Lo stile è il modo di incastrare queste immagini, di montarle. L'ambiguità può essere considerata in due modi: o l'immagine rimane nella costruzione iniziale e il commento rompe questo schema raccontando il film come tale e non come trama; oppure il film rimane slegato e il commento sonoro si alterna ora come legame al film, ora come verità. Oppure anche la immagine segue questo percorso, ma alternativamente (e per opposizione); o immagine e commento — raccontando una certa verità — costruiscono la terza cosa che è il film.

L'ambiguità è presente in natura e arricchisce ogni evento; lo rende dinamico per contraddizioni. Il dinamismo come realtà fisica che muta i valori degli oggetti; e arricchisce dello spazio-tempo le nostre percezioni. Esse non sono più immobile e contemplative, ma temporali-spaziali.

Essere testimoni significa guardare e assistere, ma soprattutto partecipare e comunicare.

La vita è corrente, flusso, autodistruzione a vari livelli. Ribellione agli elementi e bisogno di regola; contraddizione; un modo qualunque purchè vissuto; ma un modo nostro.

La chiave dell'ironia volutamente maldestra come una delle armi di difesa per nascondere la dolcezza.

Il rapporto "impossibile" tra uomo e natura.

Il cinema usato come film; diretto; che supera la sua natura di finzione. La costante lucidità dell'impiego del mezzo. Il recupero dei livelli naturali. La vera alienazione dal mondo per l'illusione di una conquista della libertà. L'amarezza della fatalità: chi tocca le leggi muore! Uccide e si uccide.

L'avenir est la projection du passé conditionnée par le présent. (G. Braque).

Una costante ambiguità tra « racconto » e « racconto di ciò che accade dietro le quinte »; la flagranza; la presa di coscienza dei fatti,

comprende e accetta la « finzione » cinematografica come nuova realtà; una materia artificiale (cinema) da opporre a quella naturale (realtà). Solo così l'artificiale ritorna ad essere « natura ». (Ricorda nel montaggio la proprietà della kamera di rendere simultaneo ciò che nella realtà non lo sarebbe).

L'orso polare, a forza di essere cacciato, sta diventando balena perchè passa sempre più tempo in acqua; l'evoluzione come distruzione delle caratteristiche di una specie. Fino a che punto dobbiamo accettarla e quando ribellarci?

« Ritmo e parole vanno ordinati come il flusso di un invertebrato pensare ». « Immagini legate a parole e viceversa, dissipantesi come filastrocche in un tempo infantile, uterino ».

« Noi camminiamo attraverso noi stessi incontrando ladroni, spettri, giganti, vecchi, giovani, mogli, vedove, fratelli adulterini. Ma sempre incontrando noi stessi » (J. Joyce: Ulysses).

Analogia fra ricerca di se stessi, del senso della propria vita, della propria immagine nella infanzia (del figlio); nelle velleità o nei transfert su un presunto figlio — se stesso.

K = Giovannino. (Madre) amor matris, Gea, nascita (tentativo di superamento dei propri complessi e inibizioni); amante-donna; amore-odio; rivolta contro la madre-società. La società che respinge e vuole possederti come una madre-amante.

L'arte è una manifestazione con sistemi artificiali, delle spinte di ordine istintivo e impulsi di specie naturale Insomma un fenomeno di natura, un evento spontaneo manifestato attraverso sistemi operativi, linguistici razionali.

Un veicolo, lo spazio, il tempo, il movimento. La capsula è un utero galattico; nel ventre materno come embrioni, abbiamo attraversato in nove mesi, milioni di anni di evoluzionismo; prima spermatozoo, poi gastrula, pesce e infine astronauta con la divisa da feto, sostenuto a un cordone ombelicale. Si percorrono chilometri come anni-luce, generazioni come secondi. Il cosmo miliardi di stelle, nebulose, pianeti, galassie. Il corpo umano: dieci milioni di reazioni chimiche al secondo. Chi si è occupato di registrare da pithecanthropus erectus gli incalcolabili eventi del suo corpo in un milionesimo di di secondo?

Ogni giorno ci fabbrichiamo addosso venti miliardi di cellule nuove. Un nostro secondo è il loro millennio. Un viaggio è un percorso straordinario nello spazio e nel tempo. Può contenere le risposte alle nostre domande come la luce contiene quelle sull'universo; per parlare di tempo dobbiamo prima contestare ai nostri orologi il milionesimo di secondo.

La stella più vicina a noi è l'Alfa Centauri, la luce della quale impiega 4 anni a percorrere il tragitto fino a noi, pari a circa 50.000 miliardi di chilometri.

Nella nostra galassia si contano circa 160 miliardi di stelle di vario tipo fra le quali il nostro sole costituisce soltanto un esemplare caratterizzato da un peso medio e da una luminosità intrinseca medio-intensa (più o meno un semaforo rispetto alla luminosità delle stelle più intense).

Ventidue bilioni di cellule rosse contenenti ciascuna parecchi milioni di molecole di emoglobina, ognuna delle quali possiede a sua volta un atomo di ferro (oscillante milioni di volte al secondo, magnetizzandosi e smagnetizzandosi alternativamente) si caricano e si scaricano dieci milioni di volte al secondo.

Nato Frascà

ANTONELLO BRANCA

Antonello Branca è nato nel 1935 a Roma; per qualche anno segue i corsi di Biologia all'Università di Roma e nel 1954 si trasferisce in Gran Bretagna dove lavora come fotografo e giornalista.
Nel 1959 inizia ad interessarsi attivamente al cinema e realizza tre documentari sulla vita londinese e per l'appunto intitolati: **Aria di Londra.** Il primo è interamente girato nella metropolitana; il secondo è dedicato a Scotland Yard e l'ultimo ritrae alcuni aspetti della Londra notturna.
Tornato in Italia lavora per la televisione: tra l'altro collabora per due anni a Tivu-sette. Più tardi, seguendo i canoni del « cinéma-vérité », realizza un ritratto cinematografico di Marcello Mastroianni.
Il suo ultimo film è un lungometraggio in bianco e nero: **What's happening?** che ha vinto la coppa AGIS al recente « Festival dei popoli » di Firenze.

What's happening?, girato in soli quindici giorni, è un mosaico d'interviste e brani documentaristici su una New York ancora sconosciuta dove il commento sonoro, curato da Raffaele De Luca, assume una funzione preponderante nel rendere l'atmosfera di questa particolare ed irrequieta civiltà dei consumi.

Protagonisti, oltre alla città stessa, sono artisti Pop quali Robert Rauschenberg e Roy Lichtenstein; poeti beatnik come Allen Ginsberg e Gregory Corso e personaggi straordinari, spesso incredibili, come la ragazza zen Marie Benois e Leon Kraushar, capelluto e ricchissimo collezionista di arte Pop.

L'idea di **What's happening?** è nata da una lunga corrispondenza, durata quasi due anni, con i futuri protagonisti del film: esponenti più rappresentativi di un certo settore della cultura americana.

Tuttavia il contatto diretto colla realtà newyorkese ha spinto Branca a modificare alcune premesse di base e il film può essere considerato come il risultato di un'esperienza immediata, un tentativo di risposta all'inquietante domanda posta dal titolo.

Va poi rilevato che per Branca il linguaggio televisivo, e ciò lo si deve anche alla sua attività in questo campo, ha un'enorme importanza: egli non può prescinderne quando opera come regista cinematografico; ed è proprio in questo tentativo di fusione dei due tipi di linguaggio, che si deve ricercare le ragioni della modernità del suo film.

Dal punto di vista contenutistico infine, egli cerca di impostare un discorso coerente su taluni aspetti della società moderna: ed è per questo che il suo prossimo film avrà lo scopo di continuare il dialogo iniziato con **What's happening?**

Il programma di Branca è infatti tornare negli Stati Uniti per ritrarre i lati meno attraenti, ma anche più insoliti, della società americana: egli « girerà » nel Texas e in Californa, attualmente gli Stati più indicativi dei molteplici aspetti, spesso contraddittori, della « american way of life ».

WHAT'S HAPPENING?

di Antonello Branca

Dopo i titoli di testa che servono alla presentazione dei personaggi che prendono parte al film, segue una lunga sequenza introduttiva. Le immagini vengono qui commentate dai suoni di New York. La radio con la sua pubblicità martellante, incalzante e quasi ossessiva ci accompagna dentro la città. Le notizie della guerra in Vietnam ed altri comunicati si alternano alla pubblicità e ad un invito alla bontà e alla fede che un pastore fa attraverso la radio. Per due volte un imbonitore da circo invita il pubblico ad entrare con moglie e figli ad assistere al grande spettacolo: il mondo intero.

Allen Ginsberg: (poeta)

« Quello che sta succedendo oggi è . . . . . viviamo nell'epoca dello spazio, nei giorni della fantascienza, come prevedeva Bob Rogers, che è stato un eroe del futuro.
Le profezie di Marinetti, specialmente le più fantastiche si stanno avverando: « Fabbriche appese al cielo dai fili di fumo delle ciminiere... » Perciò la gente dappertutto cerca con ogni mezzo, LSD, yoga, di tenersi su... Così ciò che accadrà nel futuro sarà che la consapevolezza dell'uomo si trasformerà per adattarsi alle trasformazioni dell'ambiente ecologico. Vedete, qui dove camminiamo, è tutta pietra e cemento — mentre gli uomini sono nati per gli alberi, l'erba, la materia organica vivente sulla superficie della terra. E invece tutto ciò è stato spazzato via ».

Leon Kraushar: (miliardario, collezionista di arte Pop, possiede più di 200 opere Pop)

« Oggi la parte più importante della gente vive immersa nel presente. Quello

che è successo nel passato, lo ripeto, è storia. Quello che succede adesso è oggi ed « oggi » è tutto ciò che conta.

Allen Ginsberg:

Così improvvisamente tutti si renderanno conto che stanno vivendo in mezzo ad un incubo cittadino. Il che significa che tutti vorranno cambiare questo incubo, cambiare i materiali che li circondano. Per fare questo bisogna essere all'altezza sia per mezzo di esercizi fisici o con la forza dei sentimenti, per raggiungere quello che veramente desideriamo cioè di vivere pacificamente in un'atmosfera più umana e più dolce.

Leon Kraushar:

Se vivete in una casa con dell'arte Pop, se vivete con la Pop art, questo cambia tutta la vosta vita. Entrate in casa e vi rendete subito conto che state vivendo nella nostra epoca e questo vi fa sentire giovani.
Entro a casa e guardo il Daily News, l'ho già visto la mattina, ed in casa lo vedo attaccato al muro.
Questo è il 1966 non il 1866, non il 1766, non il 1666, questo è quello che io sento.
Poi guardo dentro quella stanza e vedo Marilyn Monroe, lì nella stanza da letto... ditemi se c'é qualcosa di dolce in questo ritratto. Quando guardiamo i suoi occhi truccati, le sue labbra ed il giallo dei suoi falsi capelli biondi... o Liz Taylor o Jackie Kennedy...
Guardate queste scarpe... che capolavoro di scarpe, sono di gesso, la differenza è tutta nella vernice...
Prendiamo poi questo quadro di Andy Warhol, la gente chiede se Andy Warhol sa dipingere. Nessuno ha mai dipinto meglio di lui. Ma questa è la scena di oggi, questo è un « do it your self ». Questo è quello che c'è in tutti i giornali a fumetti nei settimanali, questo è il panorama di oggi. Anche i bambini che vengono qui si divertono, perchè capiscono di cosa si tratta. I bambini di 7, 8, 10 anni vanno a vedere un Matisse, un Renoir o un Rembrandt, e non restano impressionati ma da Andy Warhol sì, perchè ci si riconoscono.
Voi mi chiedete della cultura di oggi, mi chiedete se ha un titolo. un nome. Secondo me, la cultura di oggi è la cultura di oggi, come la cultura di 15 anni fa è la cultura di 15 anni fa, la cultura di 50 anni fa è la cultura di 50 anni fa e la cultura di 100 anni fa è la cultura di 100 anni fa.
Questa è la cultura di oggi ed è eccitante, è la cultura dei nostri tempi e la gente ne è soddisfatta. E se rimanessimo fermi alla cultura di 20, 30, 100 anni fa saremmo morti. Noi dobbiamo continuare a progredire.
La cultura di oggi come l'arte di oggi è avanzata, è progressiva e dipinge i nostri tempi, ed è eccitante, forte, nuova, ed è « L'OGGI » proprio come è.
Per quale ragione dovremmo tornare indietro di 2, 30, 50 o 100 anni quando

What's happening? di A. Branca (1966)

possiamo vivere il presente. Noi dobbiamo vivere oggi nella nostra cultura, nella nostra società, con il nostro modo di vivere e l'arte di oggi rappresenta la cultura di oggi.
E' un'arte che non ha nomi speciali, questa è la cultura che noi stiamo vivendo, questa è la vita che stiamo vivendo, questo è l'eccitamento, questo è quanto, questo è tutto e non c'è niente altro.
Io sono molto felice della vita di oggi, sono molto felice della cultura di oggi, e la cultura del passato non mi interessa. La cultura del passato è storia, dimenticatela. Oggi è oggi, ed oggi è migliore di tutto il passato perchè questo è il presente.

Segue una sequenza con sola musica ed effetti girata a Coney Island.

Marie Benois: (ragazza Zen, poetessa ed attrice)

Noi cresciamo con l'idea che l'America sia il paese dell'abbondanza. Noi abbiamo tutto. Perciò noi siamo i più forti mangiatori del mondo e diventiamo molto alti... Ma in realtà, l'America è forse la nazione più malata. Non c'è nessun'altra nazione che abbia così tanti ospedali, tanti dottori e farmacie rispetto alla popolazione come noi americani. Credo che la salute sia prevenzione, non credo sia prendere medicine per curarsi. Penso che dobbiamo apprendere a curarci così come fanno gli animali, con quello che si mangia, con il nostro comportamento. Se ci comportiamo in maniera arrogante senza dubbia ci ammaliamo.

Sequenza Coney Island: musica effetti e voce Leon Kraushar fuori campo: « Questa è l'America. Oggi, oggi, questa domenica si mangeranno 2 milioni di hot dogs. Cosa c'è di male in un hot dog. Un hot dog è un hot dog, questa è l'America.

Roy Lichtenstein: (pittore Pop)

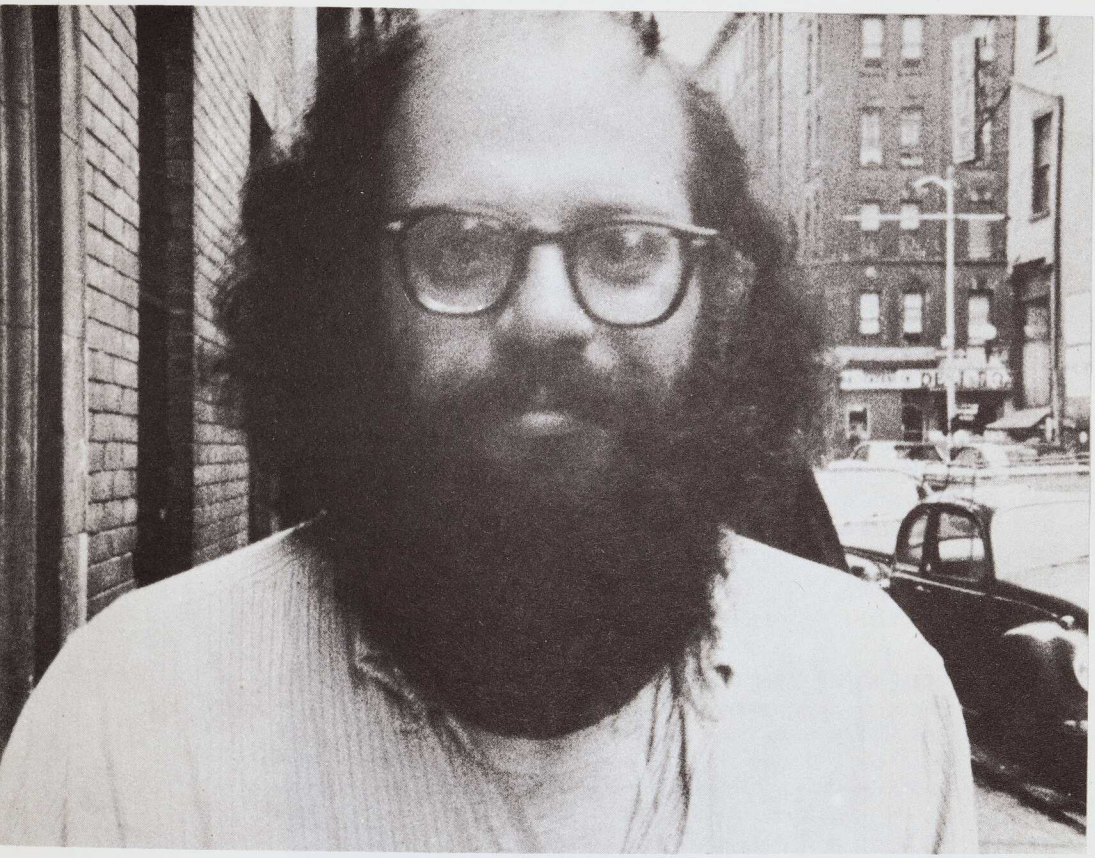
Ci sono alcune città in America che sono quasi completamente composte di pubblicità. Credo che se togliessimo la pubblicità non resterebbe quasi niente, solo qualche casa e qualche tetto.
La quantità del segno è divenuta così densa che in realtà la percezione è travolta dall'impatto generale della città, e tutto ciò è così interessante da un punto di vista puramente artistico e soggettivo che suscita una gioia astratta. Ma dopo tutto una stazione di benzina è in realtà un tubo che viene fuori dal serbatoio dove c'è la benzina — e se tutto questo fosse veramente così occuperebbe poco spazio e non avrebbe alcun interesse visivo, ma così come sono fatte le stazioni di benzina diventeranno realmente un monumento alla vendita della benzina e tutte queste cose stanno diventando altari alla vendita dei beni al pubblico, ai consumatori. Ciò che una volta era competenza della chiesa,... qualcosa del genere insomma. L'apoteosi dei san-

Marie Benois in **What's happening? di A. Branca (1966)**

ti e così via è diventata l'apoteosi dei prodotti, dei beni di consumo, e questo ha influenzato tutta la nostra cultura.
New York non è un buon esempio di questo, perchè New York è infine parzialmente una città europea anche se, senza dubbio, non sembra europea agli europei; ma come città americana lo è.
Questo è vero per un numero di nostre grandi città, ma per le piccole e medie cittadine — alcune delle quali sono abbastanza belle in realtà — molte sono completamente votate alla vendita di prodotti di consumo per mezzo della pubblicità visiva ed io credo che in realtà quello che sta succedendo sia un fenomeno abbastanza sorprendente.

Fred Mogubgub: (artista Pop. Opera nel settore pubblicitario realizzando short televisivi e cinematografici).

« Che succede oggi? Le cose oggi si muovono molto più velocemente di una volta. Sta cambiando tutto e molta gente sta sperimentando cose diverse, nuove. Credo forse che questo sia il nocciolo della questione. La gente sta provando molte cose diverse, si prova tutto oggi e questo è bene.
Ora dove ci porterà tutto questo non lo so.
E' piacevole provare cose diverse, nuove, è bello vivere in una cultura dove la gente è disposta ad accettare questo tipo di cose, dove uno può fare qualcosa di diverso, può provare e solo sperimentare e tutto questo viene accettato piuttosto che rifiutato. Forse è meglio quando viene rifiutato? Non so, forse. Questo è tutto per il momento.
Forse dobbiamo fare qualcos'altro, cosa non so, ma ci stiamo muovendo così velocemente e gli stili stanno divenendo folli, e questo è matto, e quest'altro parla di « accendere » e di « spegnere », e nessuno sembra essere felice come una volta o almeno io non credo. Forse tutti stanno facendo quello che desiderano e questo non li eccita più.
Forse è il momento adatto per un cambiamento. Le cose dovranno cambiare molto presto. Forse il cambiamento è proprio dietro l'angolo, è lì da qualche parte, si sta muovendo e presto sarà tutto completamente diverso. Forse saremo più felici, forse torneremo indietro chissà. Gli anni 20' erano qualcosa di folle. Una volta, allora, la gente era più felice, si divertiva di più... nessuno era, così distaccato, oggi sono tutti insensibili, nessuno parla. La gente ti guarda, sono tutti freddi è questo è un disastro. Negli anno 20' si parlava di più, di tutto. Se volevi parlare con qualcuno potevi farlo e potevi parlare come ti sentivi. La gente era felice, rideva ed era disposta a parlare come sentiva.
Oggi stanno tutti immobili e dicono: « Che succede? », e ti guardano. Tutti si limitano a guardarti e a dirti: « Questo è fantastico ».
Forse questo è ciò che sta succedendo, forse è il momento che la gente riprende a parlare.



Allen Ginsberg in **What's happening? di A. Branca (1966)**

Andy Warhol: (pittore e cineasta)

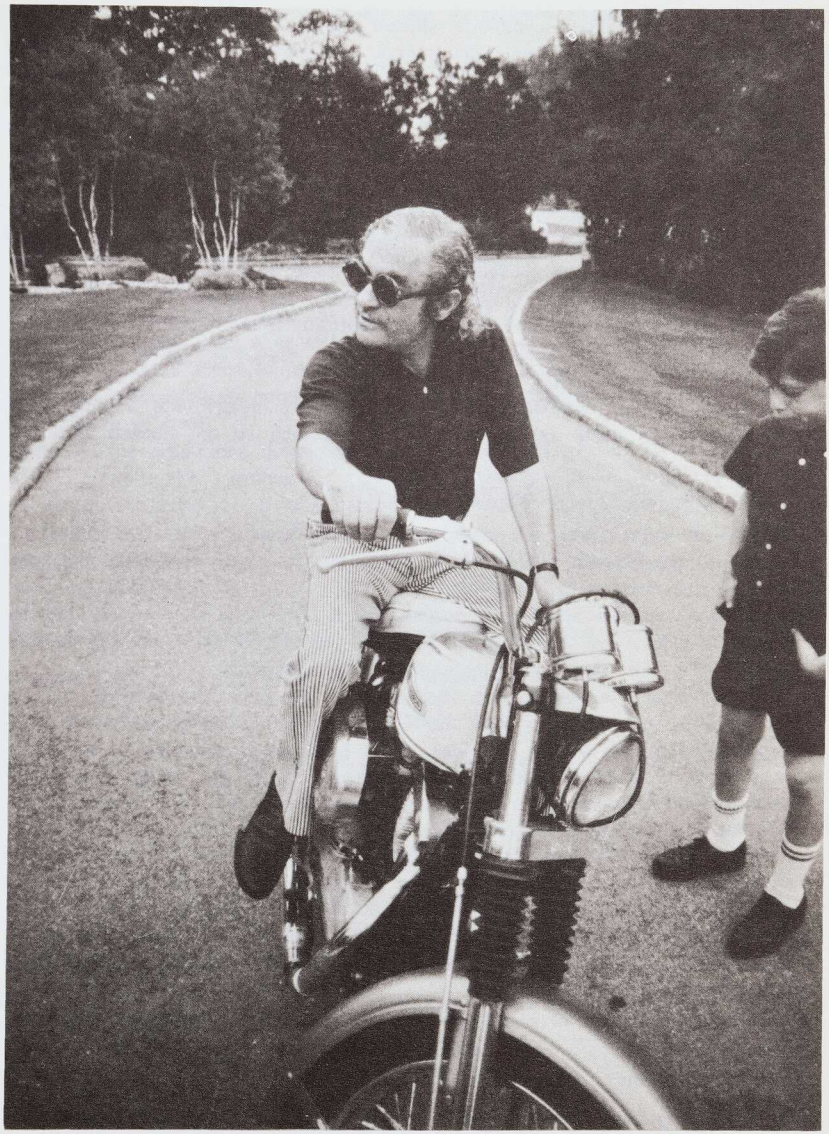
« Tutti i giorni io sono qualcosa di diverso ».
« Io rappresento... bene se lo dicessi non avrei più alcun segreto da conservare ».
« Qualche volta è Pop, e qualche altra volta è Pop ».
« Qualche giorno è ancora più Pop ».

Allen Ginsberg: (in un caffè del Village a New York)

Noi siamo riuniti tutti qui Andy Warhol del Velvet Underground, il poeta Gerard Malanga, lì dietro Ed Sanders, che dirige il complesso Rock's and Roll dei Fugs, e là c'è Tudy Cupferbird, anche lui poeta e cantante dei Fugs. Quello con i capelli lunghi che scrive è Peter Orlowsky, il poeta, che sa anche cantare i Mantra indiani. Quello dietro è suo fratello, che è stato 14 anni in manicomio... è una super star dell'Underground.
E questo è Jonas Mekas, della Cooperativa dei Filmakers, è quello che ha fatto uscire film come « The Flaming Creature » e « The Brig » e che li ha fatti vedere in giro in Europa ed in America. Lui è un impresario ma anche un grande regista e proprio adesso sta facendo un film.
Bene lo scopo di questa riunione è quello di riunirci tutti insieme per annunciare al pubblico che ora ci impadroniremo di tutto l'Universo.

Marie Benois:

Sono nata sotto il segno dei Pesci, con il fortunato numero sette. La mia mano dice che io ho un'attrazione per il denaro, che il denaro verrà a me facilmente. Dice anche che io cerco la sicurezza, che cerco la sicurezza del denaro sebbene personalmente mi sembra non sia vero. Non voglio essere legata al denaro, non voglio fare niente per soldi, non voglio prendere nessun lavoro per il denaro, non voglio sposarmi per interesse e così via. Però mi piace la libertà che il denaro può dare.
Io non sono così sicura che questa sia nuova società o qualcosa di diverso. Credo che la gente sia esattamente la stessa, non è cambiato nulla. Penso che siamo un popolo molto violento e distruttivo. Non credo che nel Medio Evo sarebbe potuta nascere una cultura tale da inventare qualcosa di così terribile come la bomba che può distruggere tutto e tutti.
Ed io credo che questo dimostri quanto sia violenta e distruttiva la nostra società. Tutto questo dipende molto da ciò che mangiamo. Penso che più industrializziamo il cibo più lo sofistichiamo con i nostri falsi sapori e colori con la surgelazione e l'inscatolamento e più dobbiamo aspettarci che anche le nostre vite diventino simili al cibo: surgelate, inscatolate, industrializzate e regolate da una macchina.
Sebbene io pensi che la vita sia magnifica e malgrado tutto quello che suc-



Leon Kraushar in **What's happening? di A. Branca (1966)**

cede non sia disposta a cambiarla, spesso penso che se fossi nata in un'altra epoca sarei stata più a mio agio, intendo un'epoca semplice, quando la gente viveva più semplicemente. Non mi piacciono tutte le complicazioni di oggi, mi fanno pensare troppo anche alle cose meschine alle quali non dovrei dare molta importanza. La cosa che oggi mi interessa veramente è di vivere la mia vita e di fare il mio lavoro che è quello di recitare. Quando avrò l'opportunità di fare questo probabilmente tutto andrà meglio. C'è qualcosa adesso di veramente sbagliato con tutta questa gente che viene uccisa in Vietnam, si può veramente perdere la voglia di vivere. Eppure questo è qualcosa che sta succedendo, l'uomo deve raggiungere il limite della sua bruttura per tornare poi ad una vita bella, per rinascere. Io credo che adesso stiamo proprio vicini al punto di rottura. Stiamo veramente attraversando la fase più brutta dell'umanità, ci stiamo spingendo sempre più in là. E questa città lo dimostra tanto...
Sequenza Vietnam: dimostrazioni per la strada. Dimostrazione all'interno di un teatro. E' presente Arthur Miller, Robert Lowell ed un monaco buddista.

Robert Rauschenberg: (pittore Pop).

Firmare un opera d'arte è il modo con il quale l'artista si assume la responsabilità di ciò che ha fatto. Il lavoro anonimo mi piace solo fatto dai matti, dagli eccentrici o dai primitivi.
Io mi sono dato alla pittura non perchè fare il pittore sia una grande idea ma perchè la pittura era il sistema migliore, il più diretto per esprimere le mie sensazioni i miei sentimenti nei confronti della società.
Con il balletto è la stessa cosa (Rauschenberg fa anche dei balletti), ma c'è un vantaggio nel quale io sono molto interessato: è che il balletto è transitorio. Richiede la vostra presenza in un particolare momento, in un posto particolare, in un particolare stato di mente o il lavoro non esiste. Non potete vederlo una settimana dopo o un mese dopo. Credo che tutto questo sia un sistema molto onorevole di trattare il materiale vivo.
Pochi minuti fa, abbiamo avuto un acquazzone meraviglioso. Adesso non piove più. Io non vedo nessun vantaggio nell'avere il controllo su quando vogliamo un bell'acquazzone.« Parte del suo valore è proprio dovuto al fatto che è fuori da ogni controllo, che non si è preparati per il suo accadere.
La direzione generale oggi è di essere sempre più come la pioggia e sempre meno come i padroni.
Sequenza locali notturni e pubblicità: il nuovo mondo Psichedelico americano.

Roy Lichtenstein:

Io credo che oggi siamo molto più sofisticati, credo che nonostante tutto quello che si dice forse i teen agers sono più impegnati e studiano anche di più, apprendono di più, le scuole sono migliori, molto è stato fatto per

molta gente, e senza dubbio noi stiamo facendo molti passi in molti settori; per l'integrazione per esempio, sforzi che dovrebbero essere fatti molto più velocemente senza dubbio.
Contemporaneamente le cose ben fatte che stanno succedendo forse non si sviluppano sufficientemente in fretta — e certe condizioni sono ancora difficili penso. L'aspetto commerciale della società, il desiderio di vendere, l'intero sistema dei supermercati con i punti di vendita, la pubblicità, la musica diffusa e così via, sono tutte cose che servono a convincere il cliente a comprare cose di cui non ha bisogno, ma tutto questo non è poi così terribile come condizione sociologica, è soprattutto umoristica in realtà perchè ovviamente non possiamo comprare se non abbiamo il denaro.
Io non so in realtà qual'è il significato di tutto questo ma certamente non possiamo tornare indietro ad un tipo di società individualistica ed artigianale non credo proprio, una cosa del genere non può proprio accadere, per quanto protestiamo. Viviamo in un certo modo, siamo arrivati in un modo o nello altro alla produzione di massa e poi... il desiderio di vendere le cose che sono prodotte in serie.
Senza dubbio credo che dovremmo concentrarci di più sulla popolazione mondiale piuttosto che continuare... cioè concentrarci più sulle necessità e meno nel fornire cose di cui la gente non ha bisogno. Questo si sta già facendo però mi sembra molto difficile.

Sequenza beni di consumo e produzione di massa. Società dei consumi. America, America.

Leon Kraushar: « L'America oggi è il campione, l'America è il numero 1 ».

Gregory Corso: « La guerra fa diventare la gente matta ».

Leon Kraushar: « Questo è oggi ed oggi... ».

Gregory Corso: « Io credo che la gente pensa troppo all'« OGGI » e si sono dimenticati « IERI ».

Manifesto annunciante una inchiesta giornalistica a New York sull'uso del « LSD ».

Gregory Corso: « Giusto o sbagliato io non lo so. La mia sensazione personale è che non mi piacciono i prodotti chimici ».

Fuori campo una voce chiede a Gregory Corso: « E domani? »

TITOLI DI CODA

ha pubblicato nel primo numero:

Il diavolo nel museo a cura di A. Gini
Napoleone non è giammai esistito
Le Fêtes des Fous di Rossana Gavioli
Monumenti Metafisici di Eugene Walter
Un tristo Don Giovanni a cura di R. Biffi
Lo schiacciaparole di Giordano Falzoni
Tipologia del martirio
Il castello del muratore a cura di A. Rankin
Brunetto Faggioli di Paolo Venturoli
Viaggio in limerick sul Reno e dintorni
Un delitto d'amore
Gatti all'ammasso di Gabriella Lajatico

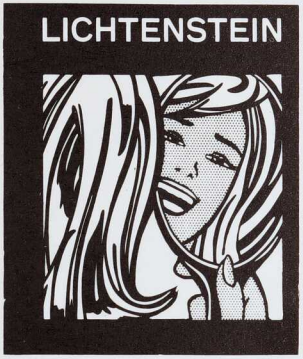
La letteratura surrealista e para-surrealista è quasi ignorata dagli editori italiani, è perciò ancor più meritevole l'attività della Editoriale Contra che ha recentemente pubblicato, tra l'altro: **Il concilio d'Amore** di Oskar Panizza, una tragedia celeste sulla diffusione della lue in Europa. Il libro fu pubblicato per la prima volta in Svizzera nel 1894 e procurò all'autore una condanna a un anno di carcere per oltraggio alla divinità.

◆ ◆ ◆

Anche l'Italia ha ora la sua « guide noire »; è stata infatti pubblicata da Sugar la: **Guida all'Italia** leggendaria, misteriosa, insolita, fantastica a cura di Mario Spagnol e Giovenale Santi. Ricchissima di curiose notizie e di aneddoti e corredata da centinaia di illustrazioni, l'opera fa nascere un solo rimpianto: le spaghettate mal si addicono al clima misterioso e rarefatto del soprannaturale.

◆ ◆ ◆

Altra opera di magia nera, questa volta dagli Stati Uniti, ove la Hawthorne Books di New York ha pubblicato: **The Supernatural,** promettente guida fotografica al mondo dell'occulto.
Dalle messe nere alle streghe inglesi; dalle levitazioni agli esorcismi, tutto è calcolato per stupire e provocare il lettore-spettatore americano. Tanto che sorge il legittimo sospetto che se le fotografie sono reali, molto meno lo siano i fatti documentati.



il secondo numero è dedicato al pittore Roy Lichtenstein; con testi in italiano, inglese, francese:

Alan Solomon:
Conversazione con Lichtenstein

Alberto Boatto:
Il fumetto al microscopio

Maurizio Calvesi:
Lichtenstein: pittore globale

Filiberto Menna:
La percezione organizzata di Lichtenstein

Max Kozloff:
Dissimulated Pop

Ellen H. Johnson
Lichtenstein and the printed image

Robert Rosenblum:
Lichtenstein at the XXXIII Venice Biennale

L'editore francese Claude Tchou ha tratto un sospiro di sollievo: la pubblicazione del **Musée des mages, sorciers, alchimistes** questa volta non ha arrecato nessuna disastrosa conseguenza alla famiglia dell'autore, Grillot de Givry.
Infatti quest'ultimo è morto, nel 1924, quarantotto ore dopo la prima edizione del suo libro e suo figlio attribuiva tale infausto evento alla vendetta di forze occulte. Per tale ragione aveva opposto, fino ad oggi, un netto rifiuto alle richieste di Tchou.

◆ ◆ ◆

Jean Cristophe Averty ha intenzione di realizzare per la O.R.T.F. **Saroka la Géante** di Jacques Carelman. Quest'ultimo ha pubblicato, a fumetti, il romanzo di Raymond Quenau **Zazie dans le métro,** Gallimard editore.

◆ ◆ ◆

Nel campo dell'avanguardia sono da segnalare le opere recentissime di Patrizia Vicinelli: **à,a,A,** (Lerici), una raccolta di poesie visive; e di Giorgio Celli: **il Parafossile,** romanzo pubblicato da Feltrinelli.

◆ ◆ ◆

L'editore Einaudi ha pubblicato le: **Osservazioni e Pensieri** di Georg Christoph Lichtenberg, peraltro già presentato da André Breton nella sua « Anthologie de l'humour noir ».
A Lichtenberg si deve il famoso aforisma: « Un coltello senza lama, al quale manca il manico ».

SCLASSABEROCCHIA

BESTIA OVULARE AVENTE LE GAMBE
CHE SI ARTICOLANO A MEZZO DI GINOCCHIA
OVULAR BEAST WITH LEGS
ARTICULATED BY KNEES

SALTACCHIA

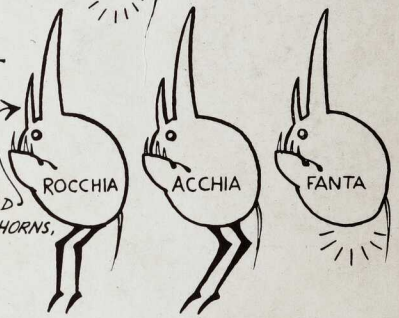
BESTIA OVULARE AVENTE LE GAMBE
CHE SI ARTICOLANO A MEZZO DI GOMITI
OVULAR BEAST WITH LEGS
ARTICULATED BY ELBOWS

FANTASBEROCCHIA

BESTIA OVULARE PRIVA DI GAMBE
OVULAR BEAST LEGLESS

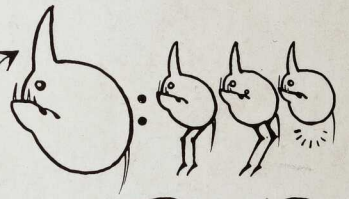
SCLASSARONTE

BESTIA CON DUE CORNA SULLA FRONTE -
INDIPENDENTEMENTE DALLO SVILUPPO
DELLE CORNA, SI PRESENTA IN TRE TIPI :
TIPO "ROCCHIA„ CON GAMBE E GINOCCHIA,
" "ACCHIA„ CON GAMBE E GOMITI,
" "FANTA„ SENZA GAMBE.
BEAST WITH TWO HORNS ON THE FOREHEAD
INDIPENDENTELY FROM THE INCREASE OF THE HORNS,
IT APPEARS IN THREE DIFFERENT SPECIES:
"ROCCHIA„ : *WITH LEGS AND KNEES*
"ACCHIA„ : *WITH LEGS AND ELBOWS*
"FANTA„ : *LEGLESS*



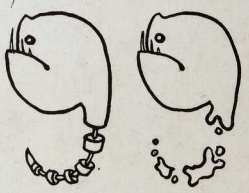
MONORONTE

BESTIA CON UN SOL CORNO SULLA FRONTE -
NEI TIPI : "ROCCHIA„, "ACCHIA„, "FANTA„ -
BEAST WITH A SINGLE HORN ON THE FOREHEAD
IT TOO APPEARS LIKE: "ROCCHIA„, "ACCHIA„ "FANTA„



RIMEDIATILE

BESTIA SPURIA DI VARIA DERIVAZIONE, SI RICONOSCE
DALLA CODA CHE SI STA DISFANDO A FETTE O A PEZZI -
PUÒ AVERE OGNI TIPO DI CORNA O GAMBE -
SPURIOUS BEAST, FROM VARIOUS DERIVATION - IDENTIFIABLE
BY THE TAIL WHICH IS DISSOLVING INTO SLICES OR PIECES -
IT CAN APPEAR WITH EVERY SORT OF HORNS AND LEGS -



lire mille